
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01924373 2





CORNEILLE

VOLUMES DE LA COLLECTION

Agrippa d'Aubigné, par S. ROCHEBLAVE.
Balzac, par ÉMILE FAGUET.
Beaumarchais, par ANDRÉ HALLAYS.
Bernardin de Saint-Pierre, par ARVÈDE BARINE.
Boileau, par G. LANSON.
Bossuet, par ALFRED RÉBELLIAU.
Calvin, par BOSSERT.
Chateaubriand, par DE LESCURE.
Chénier (André), par EM. FAGUET.
Corneille, par GUSTAVE LANSON.
Cousin (Victor), par JULES SIMON.
D'Alembert, par JOSEPH BERTRAND.
Descartes, par ALFRED FOUILLÉE.
Dumas (Alexandre), père, par HIPPOLYTE PARIGOT.
Fénelon, par PAUL JANET.
Flaubert, par ÉMILE FAGUET.
Fontenelle, par LABORDE-MILAÀ.
Froissart, par MARY DARMESTETER.
Gautier (Théophile), par MAXIME DU CAMP.
Hugo (Victor), par LÉOPOLD MABILLEAU.
La Bruyère, par PAUL MORILLOT.
Lacordaire, par le comte D'HAUSSONVILLE.
La Fayette (Madame de), par le comte D'HAUSSONVILLE.
La Fontaine, par GEORGES LAFENESTRE.
Lamartine, par R. DOUMIC.
La Rochefoucauld, par J. BOURDEAU.
Maistre (Joseph de), par GEORGES COGORDAN.
Malherbe, par le duc DE BROGLIE.
Marivaux, par GASTON DESCHAMPS.
Mérimée, par AUGUSTIN FILON.
Mirabeau, par EDMOND ROUSSE.
Molière, par G. LAFENESTRE.
Montaigne, par PAUL STAPFER.
Montesquieu, par ALBERT SOREL.
Musset (A. de), par ARVÈDE BARINE.
Pascal, par ÉMILE BOUTROUX.
Rabelais, par RENÉ MILLET.
Racine, par GUSTAVE LARROUMET.
Ronsard, par M. J. JUSSERAND.
Rousseau (J.-J.), par ARTHUR CHUQUET.
Royer-Collard, par E. SPULLER.
Rutebeuf, par CLÉDAT.
Sainte-Beuve, par G. MICHAUT.
Saint-Simon, par GASTON BOISSIER.
Sévigné (Madame de), par GASTON BOISSIER.
Staël (Madame de), par ALBERT SOREL.
Stendhal, par ÉDOUARD ROD.
Thiers, par P. DE RÉMUSAT.
Vigny (Alfred de), par MAURICE PALÉOLOGUE.
Villon (François), par G. PARIS.
Voltaire, par G. LANSON.

Chaque volume in-16 br. . . . . . . 4 fr.

1214-21. — Coulommiers. Imp PAUL BRODARD. — 11-21.

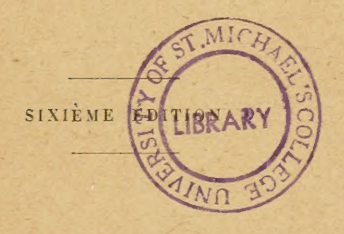
LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

CORNEILLE

PAR

GUSTAVE LANSON

SIXIÈME ÉDITION



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1922

CORNEILLE

CHAPITRE I

LA VIE ET L'HOMME[1]

Pierre Corneille est un pur Normand.

Il naquit à Rouen, le 6 juin 1606, sur la paroisse de Saint-Sauveur, dans une vieille maison de la rue de la Pie, que son aïeul paternel avait acquise vingt-deux ans auparavant. Son père, Pierre Corneille, avocat au Parlement, et, depuis 1602, maître enquêteur et réformateur particulier des eaux et forêts du bailliage de Rouen, était fils d'un autre Pierre Corneille, qui fut conseiller référendaire en la chancellerie du Parlement de Rouen. La famille était originaire de Conches (Eure).

Le père et l'aïeul de notre poète prirent femme

1. Outre la Notice de M. Marty-Laveaux et les travaux qu'elle résume, je suis très redevable pour cette esquisse à M. F. Bouquet, dont les minutieuses recherches renouvellent sur tant de points la biographie de Corneille (*Points obscurs et nouveaux de la vie de Corneille*, Hachette, 1888, in-8°).

dans la vieille bourgeoisie rouennaise : sa mère, Marthe le Pesant, était fille d'un bailli de Longue ville, petite-fille d'un avocat de Rouen.

Si l'on se plaît à retrouver dans l'œuvre d'un écrivain l'empreinte de la race, l'origine normande de Corneille expliquera ce goût de chicane et de plaiderie que ses héros apportent à délibérer ou défendre leurs actes, ce caractère si nettement pratique et actif, exclusif des poétiques rêveries et des mélancolies sentimentales, qui est l'un des traits les plus marqués de son génie dramatique.

Lorsque le maître enquêteur mourut en 1639, il laissa cinq enfants vivants [1] : après Pierre étaient venus Marie, Antoine, Marthe, Thomas. Marie était mariée depuis cinq ans. Antoine était chanoine de Saint-Augustin : il eut plus tard la cure de Fréville. Marthe, née en 1623, épousera en 1650 l'avocat rouennais Le Bovyer de Fontenelle. Thomas, qui devait suivre les traces de son aîné, n'avait pas quatorze ans; il était élevé aux Jésuites de Rouen.

C'était une honorable famille bourgeoise, considérée, sans être illustre, et, sans être riche, aisée. Le père, à sa mort, laissa les deux maisons de la rue de la Pie, « une maison manante, grange, étable et fournil », avec 24 hectares de terre, à Petit-Couronne, divers biens encore au Val de la Haye, à Cléon, à Orival, et des fonds, qui, par les place-

1. Il avait eu en outre deux filles du nom de Madeleine. M. Bouquet dit qu'on ne sait rien de la première, née en janvier 1618. Je croirais volontiers qu'elle était morte le 27 juin 1629, quand le père donna le même nom de Madeleine à un septième enfant, qui mourut avant lui vers 1635.

ments qu'on connaît, lui donnaient un revenu, appréciable alors, de 1 652 livres. Ce n'était pas, certes, un héritage de misère.

Pierre Corneille, le fils, étudia chez les Jésuites de 1615 à 1622 : on connaît deux prix qu'il y obtint, en troisième et en rhétorique ; et tous les deux sont des prix de vers latins, *strictæ orationis latinæ præmia*. Jusqu'à ses derniers jours Corneille tournera élégamment le vers latin ; et en français aussi, il fera preuve d'une rare facilité de versification. Les prix de collège, cette fois, étaient un sûr indice de vocation.

En juin 1624, âgé de dix-huit ans, il se fit recevoir avocat au Parlement de Rouen. On ne sait s'il plaida jamais : il parlait moins aisément qu'il n'écrivait ; il « barbouillait », « prenait un mot pour un autre ». Il préféra, comme son père et son aïeul, prendre une charge : il acquit en 1628 les deux offices d' « avocat du roi au siège des eaux et forêts », et de « premier avocat du roi en l'amirauté de France au siège général de la table de marbre du Palais de Rouen », pour lesquels il prêta serment l'année suivante. Il les résigna en 1650. Il fut aussi, de 1650 à 1651, procureur-syndic des États de Normandie pendant une disgrâce du titulaire de la charge, qui était entré dans la révolte du duc de Longueville. Il n'eut rien à faire dans cette dernière qualité qu'à toucher des gages. Mais pendant vingt et un ans il s'acquitta exactement de ses deux autres fonctions, et par là s'explique le long séjour de Corneille en sa province.

Pendant ses loisirs d'avocat et de magistrat, il commença de rimer : ses *Mélanges poétiques*, qu'il

imprima en 1632, ne lui auraient pas donné la gloire. Mais, à cette date, il avait trouvé sa voie : il avait fait jouer *Mélite* en 1629.

La tradition veut que cette comédie soit née d'une aventure réelle : Corneille, dit-on, introduit par un ami chez une jeune fille qui en était aimée, supplanta son introducteur comme Tirsis supplante Éraste auprès de Mélite; le plaisir de ce succès lui donna l'idée d'en faire une comédie, où il introduisit un sonnet qu'il avait fait pour la demoiselle, et qui lui avait plu.

L'abbé Granet nous apprend que Mélite était une « Madame du Pont, femme d'un maître des comptes de Rouen », et que le poète l'avait connue « toute petite fille ». Elle s'appelait Catherine Hue, était née en 1611. Il y avait beau temps que leurs amours avaient cessé, lorsque la belle devint, au plus tard en 1637, Madame du Pont. Corneille nous a longuement parlé de son ancienne passion dans l'*Excuse à Ariste*, publiée en 1637.

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise;
Je gagnai de la gloire [1] en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour,
Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis; et la secrète estime
Que ce divin esprit faisait de notre rime,
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux :
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes derniers feux;

1. Donc c'est bien une comédie qu'il a rimée ; car de *Mélite* seule, et non de ses autres vers, il peut dire qu'il tira *de la gloire.*

Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer :
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer,
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur, sans mon aveu, reconnaît sa maîtresse.
Après beaucoup de vœux et de submissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections ;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Aussi n'aimai-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.
Vous le dirai-je, ami ? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouillait nos deux âmes.
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir ;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage,
La faisait appeler le phénix de notre âge....

Voilà, je crois, tout ce que l'on peut savoir de l'amour de Corneille pour Catherine Hue : une jolie fille, qui avait une belle voix et de l'esprit, prit du goût pour le poète et pour ses vers. Tout le détail qu'on ajoute est légende suspecte ou fausse broderie. Tout au plus peut-on accepter le dire de Fontenelle, que la situation principale de la comédie reproduit l'incident caractéristique de la passion de l'auteur. Mais prétendre tourner toute la comédie en souvenirs précis de la vie, ou interpréter comme document biographique un dialogue de Tirsis et Caliste qu'on trouve dans les *Mélanges poétiques*, c'est pure fantaisie. Dans quelle comédie ne voit-on pas l'ingénue résister à l'appât du « bien », et préférer un amant moins pourvu, mais plus aimable ? Quant au dialogue, le rythme seul, avec le refrain, est original : Montemayor, Desportes avaient traité le même thème en distiques alternés ; cet entretien de deux

amants qui s'assurent de leur foi réciproque n'est qu'un lieu commun de la poésie du XVIe siècle. J'estime même que ni dans *Mélite*, ni dans le fameux sonnet, ni dans aucune pièce galante des *Mélanges*, l'amour ne s'exprime aussi bien que dans les vers de l'*Excuse à Ariste* qu'on vient de lire :

> Je me sens tout ému quand je l'entends nommer,

dit le poète, et il semble qu'il ait plus de tendresse dans le souvenir de l'amour qu'il n'en avait dans l'amour même : au moins il y parle nuement, sans prendre le style à la mode, et la sincérité du sentiment transparaît. Il semble même que ce n'est pas une parole de poète, quand Corneille déclare à Ariste qu'il n'a plus aimé depuis que cette belle passion a pris fin. Du moins ne trouve-t-on plus trace dans ses œuvres diverses d'une galanterie sérieuse; ce fut au seuil de la vieillesse seulement qu'il sentit son cœur se réveiller. Peut-être une fière justice qu'il se rendit le retira-t-elle de l'emploi d'amoureux : il avait pu être galant en sa première jeunesse; l'âge l'emportait; mais, en mûrissant, il connut ses moyens, sa difficile et pesante élocution, sa gaucherie, qui le faisaient peu propre à la cajolerie :

> En matière d'amour, je suis fort inégal;
> J'en écris assez bien, et le fais assez mal;
> J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
> Bon galant au théâtre, et fort mauvais en ville;
> Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
> Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

Comme au reste la tendresse et la passion n'étaient pas des besoins de sa nature, il s'abstint par amour-

propre de chercher les occasions d'être vaincu par des gens qui ne le valaient pas. L'amour ne pouvait être la carrière de ce bourgeois tranquille et laborieux : et le poète qui était en lui trouvait plus de bonheur à faire jouer les belles passions dans des êtres imaginaires qu'à les exercer en propre personne.

Cependant *Mélite* avait réussi : d'autres pièces avaient suivi ; le petit robin de Rouen était l'égal des plus illustres auteurs, de M. du Ryer, de M. de Scudéry, de M. Mairet. Il pouvait dire dès 1633 :

Me pauci hic fecere parem nullusque secundum.

« Peu sont mes égaux au théâtre, et personne ne me passe. » Il écrivait cela dans une *Excuse* en vers latins qu'il adressait à l'archevêque de Rouen pour décliner l'invitation de consacrer son talent poétique à chanter Louis XIII et Richelieu : le roi et le cardinal étaient aux eaux de Forges, et le prélat voulait faire sa cour par la bouche des poètes de son diocèse. Mais Corneille, avec une fière modestie, ne s'aventura pas à rivaliser avec les Godeau et les Chapelain ; il affirma sa volonté de se restreindre à la scène, où il ne craignait personne. En ce temps-là, il ne touchait pas encore de pension.

On ne lui sut pas mauvais gré de son refus. Le cardinal, s'il ne connaissait pas encore les comédies de Corneille, en vit jouer sans doute quelqu'une par Mondory pendant le séjour de Forges : et bientôt après nous trouvons le poète embrigadé parmi les cinq auteurs qui travaillaient sur les idées du maître. La tradition veut que Corneille ait collaboré à la *Comédie des Tuileries* (1635) et qu'il ait été

congédié pour avoir changé quelque chose au plan d'un acte qui lui était confié : le cardinal, selon Voltaire, lui aurait reproché de n'avoir pas l'esprit de suite. Il est difficile de savoir la vérité sur cet épisode de la vie de notre poète. Deux choses sont certaines : c'est qu'il fit partie des cinq auteurs, et qu'il n'en fit pas partie longtemps.

Le *Cid*, malgré toutes les critiques, élève Corneille au-dessus de tous ses rivaux ; et la suite des chefs-d'œuvre se déroule. Nous étudierons plus loin le développement de son génie dramatique ; pour l'instant, nous cherchons l'homme, dans sa vie domestique.

En janvier 1637, Pierre Corneille le père, l'ancien maître des eaux et forêts, fut anobli par lettres royales avec « ses enfants et postérité, mâles et femelles, nés et à naître en loyal mariage ». Quoique l'ordonnance rappelât « l'extrême soin et fidélité » avec lesquels le sieur Corneille avait conservé les forêts du roi « durant plus de vingt ans », on a voulu que le fils ait plus que le père contribué à cette élévation de la famille. C'est possible, à la condition qu'on n'en fasse pas la récompense du *Cid*. Comment Richelieu se fût-il déjugé au point de gratifier ainsi l'auteur de la pièce qu'il allait si obstinément poursuivre ? Puis, le *Cid* ayant paru au plus tôt dans les derniers jours de décembre 1636, il eût fallu, au premier éclat du succès, bien de la hâte à demander chez le poète, bien de l'empressement à accorder chez Richelieu pour qu'en moins d'un mois l'ordonnance fût préparée, signée et publiée. La faveur dut être sollicitée avant le *Cid*, donnée au succès encore

supportable des dernières œuvres, et, quand le *Cid* fit courir tout Paris, les lettres d'anoblissement étaient prêtes : il n'y avait pas moyen de les révoquer.

Je ne sais si Corneille se sentit très fier d'être noble : il eut grand soin de se parer en toute occasion convenable du titre d'écuyer auquel il avait maintenant droit. Il défendit sa noblesse quand elle fut menacée : en 1664, un édit ayant révoqué toutes les lettres d'anoblissement données en Normandie depuis 1630, il adressa un sonnet au roi et finit par obtenir, avec son frère Thomas, en 1669, la confirmation de leur noblesse. Quoi qu'il en ait dit dans son sonnet, ce n'était pas pour ses vers que le grand Corneille craignait de retomber en roture, c'était d'abord pour sa bourse. Il appréciait fort les avantages financiers de la noblesse, si j'en juge par l'énergie qu'il mit, en 1643, à réclamer l'exemption d'une taxe nouvellement imposée « sur les boissons et denrées entrant en la ville de Rouen ». Pierre Corneille, écuyer, malgré qu'il en eût, paya l'octroi comme un bourgeois.

Après la mort de son père, et après *Cinna*, à la fin de 1640, Corneille se maria : il était l'aîné, le chef désormais de la famille; il ne devait pas laisser le nom s'éteindre. Je ne sais ce qu'il faut croire de l'anecdote rapportée par Fontenelle : la tristesse du poète amoureux à qui un père avare refusait sa fille, l'intervention de Richelieu mandant ce père à Paris pour lui dire l'intérêt qu'il prenait au bonheur de l'écrivain. Fontenelle même ne garantit pas la vérité de son récit qui a bien l'air d'une

légende. Il n'y a d'assuré là dedans que le mariage du poète avec Marie de Lampérière, fille du « lieutenant particulier civil et criminel du bailli de Gisors au siège d'Andely ». C'est toujours, on le voit, le même monde de petite robe, de bourgeois de province s'acheminant peu à peu par les magistratures locales à faire souche de noblesse. La famille était honorable, avait du bien : le parti était raisonnable. Corneille eut de ce mariage six enfants : Marie, née en 1642, mariée deux fois, et par son second mariage, trisaïeule de Charlotte Corday; Pierre, né en 1643, qui fut capitaine de cavalerie et gentilhomme ordinaire de la chambre du roi; un autre fils, qui fut tué en 1674 étant lieutenant de cavalerie; Thomas, qui fut abbé d'Aiguesvives; Marguerite, la dominicaine, enfin Charles, qui mourut à treize ans en 1665, chez les Jésuites.

La vie du poète s'écoulait, bourgeoise et paisible, sans événements, coupée de séjours à Paris, pendant lesquels il traitait avec les comédiens ou visitait quelques hommes de lettres, Boisrobert, Chapelain, Pellisson, l'abbé de Pure. Il parut quelquefois à l'hôtel de Rambouillet; il fit des vers pour la *Guirlande de Julie*, la *Tulipe*, la *Fleur d'orange*, l'*Immortelle blanche*. Il lut chez la Marquise son *Polyeucte*, où la dévotion ennuya ces gens du monde. Rien, en tout cela, n'indique d'étroites relations, et si Somaize a classé plus tard Corneille parmi les Précieux, c'était l'œuvre et le style, non la personne et les commerces de la vie, qu'il regardait.

Il entra à l'Académie en 1647, après deux échecs : on lui préféra Salomon, un avocat général au Grand

Conseil, puis du Ryer, poète dramatique, peut-être sans cabale, et seulement parce que ceux-ci résidaient à Paris. Corneille fut élu, lorsqu'il eut prévenu la Compagnie qu'il avait arrangé ses affaires pour passer une partie de l'année à Paris. De cet engagement date peut-être la résolution, exécutée trois ans plus tard, de quitter ses offices.

La poésie n'enlevait Corneille à aucune des fonctions de la vie bourgeoise : il n'est poète que dans son œuvre. Il élève sa nombreuse famille; il dirige son cadet, Thomas, qu'il aime tendrement, en grand frère qui fait la fonction du père. Il a sa charge, qui n'est pas une sinécure. Dans les années où il écrit *Pompée*, le *Menteur* et *Rodogune*, nous voyons l'avocat du roi Pierre Corneille occuper souvent le siège du ministère public devant les tribunaux des eaux et forêts et de l'amirauté. Il veut provoquer une enquête sur une vente de bois dans les forêts d'Arques et d'Eawy ordonnée par le duc d'Orléans, lieutenant général du royaume. Il réclame une information sur un enfant hambourgeois qui s'est noyé. Dans toute une série d'audiences, du 14 juin au 12 septembre, siégeant jusqu'à trois fois en dix jours, il soutient les armateurs du Havre contre les pilotes de Villequier qui veulent les « obliger d'accepter leurs services, entrant de force dans leurs navires, et les dirigeant malgré eux »; il fait rejeter la prétention des gens de Villequier, auxquels se sont joints en vain les pilotes de Quillebœuf. On entrevoit dans ces trop rares renseignements une physionomie de magistrat provincial, actif et paisible, point surchargé, mais point inoccupé non

plus, appliqué en conscience à régler de petits intérêts et pacifier des conflits locaux : cela contraste curieusement avec ce haut essor de la pensée dans les tragédies. Enfin Corneille tient avec une scrupuleuse exactitude les comptes de sa paroisse, dont nous le trouvons marguillier en 1652 : il a tout ce qui fait l'homme bien posé et considéré dans son voisinage. Sa dévotion était exacte et solide. Il demeura toujours en fort bons termes avec les pères jésuites qui l'avaient élevé, et nous en avons le témoignage dans les affectueuses dédicaces de quelques exemplaires de ses tragédies.

Au moment où, abandonnant ses charges, il allait avoir plus de loisirs, il résolut de s'appliquer à une œuvre de piété.

Ayant lu les vers latins du pape Alexandre VII, les « rares pensées de la mort » qu'il y trouva semées le « plongèrent dans une réflexion sérieuse qu'il fallait comparaître devant Dieu et lui rendre compte du talent dont il l'avait favorisé. Je considérai ensuite, nous dit-il, que ce n'était pas assez de l'avoir si heureusement réduit à purger notre théâtre des ordures que les premiers siècles y avaient comme incorporées, et des licences que les derniers y avaient souffertes; qu'il ne me devait pas suffire d'y avoir fait régner en leur place les vertus morales et politiques, et quelques-unes même des chrétiennes, qu'il fallait porter ma reconnaissance plus loin et appliquer toute l'ardeur du génie à quelque nouvel essai de ses forces qui n'eût point d'autre but que le service de ce grand maître et l'utilité du prochain. C'est ce qui m'a fait choisir la traduction de cette sainte morale, qui, par

la simplicité de son style, ferme la porte aux plus beaux ornements de la poésie, et, bien loin d'augmenter ma réputation, semble sacrifier à la gloire du souverain auteur tout ce que j'en ai pu acquérir en ce genre. »

Par mortification donc, et pour offrir à Dieu son talent, Corneille donna en 1651 les vingt premiers chapitres du premier livre de l'*Imitation*. Survint la chute de *Pertharite*, qui le dégoûta du théâtre. Il s'appliqua alors tout entier à sa traduction qui fut complète en 1656. Dieu ne fut pas ingrat, comme il l'a noté lui-même, et lui fit gagner plus d'argent par ce pieux travail que par aucune de ses tragédies. Plus tard, un pareil souci de piété lui fit traduire le poème des *Louanges de la Sainte Vierge*, attribué à saint Bonaventure (1665); enfin, en 1670, il fit paraître « l'Office de la Sainte Vierge, traduit en français, tant en vers qu'en prose, avec les sept psaumes pénitentiaires, les vêpres et complies du dimanche, et tous les Hymnes du bréviaire romain ». Corneille n'a presque point laissé de poésies intimes et personnelles : ce qu'il a fait de vers, en dehors du théâtre, est presque toujours traduit; et avec quelques pièces de louanges officielles pour le roi, ce sont surtout des poésies sacrées et pieuses. C'est le travail d'un versificateur dévot, que ne tourmente point l'inquiétude expansive de la faculté lyrique.

Comme il venait de terminer son édifiante version de l'*Imitation*, le théâtre le reprit. Il relisait ses pièces pour préparer l'édition qui parut en 1660; il les examinait, réfléchissait sur son art, en discutait les règles et jugeait sa pratique dans des *Discours* et des *Examens*. Ce glorieux passé qu'il remuait le pré-

parait à écouter l'invitation que lui adressa le surintendant Fouquet; il crut se retrouver tout entier :

Je sens le même feu, je sens la même audace
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace;
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.

A ce rajeunissement contribua sans doute une troupe de comédiens, qui séjourna à Rouen en 1658. Molière et ses camarades jouèrent certainement les chefs-d'œuvre de Corneille et lui donnèrent le désir de montrer qu'il pouvait seul encore en faire de pareils.

Ici se place l'unique épisode qui, avec celui de Mlle Hue, nous découvre dans l'existence si peu orageuse du bourgeois normand un éclair de vie sentimentale. Il y avait dans la troupe de Molière une jeune actrice de vingt-cinq ans, Marquise Thérèse de Gorla, mariée à l'acteur Du Parc : elle devait brouiller plus tard Molière et Racine, lorsque celui-ci l'enleva à la troupe du Palais-Royal pour lui faire jouer *Andromaque* à l'Hôtel de Bourgogne. Elle semble avoir été le grand amour de Racine. Corneille ne la vit pas non plus avec indifférence; il lui adressa des vers où l'esprit enveloppe discrètement le sentiment.

Il se plaignait de n'être pas aimé : avec une originale fierté, il comparait les charmes du visage de la comédienne aux charmes de son esprit de poète :

Vous en avez qu'on adore,
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés....

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Pensez-y, belle Marquise :
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.

La belle, semble-t-il, était pis que cruelle, elle opposait une égale et désespérante douceur à la galanterie du vieux poète : il eût préféré être haï ; et, comme fera plus tard son *Attila*, il provoquait les mépris qui devaient le rendre à lui-même :

Hélas! et j'espérais que votre humeur altière
M'ouvrirait les chemins à la révolte entière ;
Ce cœur que la raison ne peut plus secourir,
Cherchait dans votre orgueil une aide à se guérir ;
Mais vous lui refusez un moment de colère!...
Une heure de grimace ou froide ou sérieuse,
Un ton de voix trop rude ou trop impérieuse.
Un sourcil trop sévère, une ombre de fierté,
M'eût peut-être à vos yeux rendu ma liberté.
J'aime, mais en aimant je n'ai pas la bassesse
D'aimer jusqu'aux mépris de l'objet qui me blesse :
Ma flamme se dissipe à la moindre rigueur....

Cet amour ne fut pas une passion, ce fut un sentiment vif, où le désir discret et la souffrance fine se masquaient d'esprit et de fierté. Le vieillard resta bien maître de lui : il se voyait, il ne prétendait pas « cœur pour cœur », n'avait pas de colère contre la coquette, contre ses rivaux :

J'en ai, vous le savez, que je ne puis haïr.

Il voulait parler de son frère Thomas, qui, avec moins de génie et moins d'âge, était mieux le fait de la

comédienne. Il saluait le départ de la belle indifférente d'une pièce charmante, dont on vient de lire quelques vers. Il terminait gaillardement la déclaration de son tourment par cette bravade :

> Ainsi parla Cléandre, et ses maux se passèrent,
> Son feu s'évanouit, ses déplaisirs cessèrent :
> Il vécut sans la dame, et vécut sans ennui,
> Comme la dame ailleurs se divertit sans lui.

C'était faire contre mauvaise fortune bon cœur.

Il retira du moins un profit de cette dernière aventure ; il y prit l'idée d'un caractère de vieillard amoureux, sans folie et sans ridicule, qu'il se plut à réaliser dans un Sertorius et un Martian : il se trouva sans doute ainsi mieux payé de ses inquiétudes par lui-même qu'il n'eût pu l'être par la dame.

Au moment où, sur l'invitation de Fouquet, il venait de se rengager au théâtre, Corneille prit une résolution qui bouleversa sa vie. Il vint, à la fin de 1662, résider à Paris. Il avait eu quelque temps la jouissance d'une chambre à l'hôtel de Guise : c'était une faveur que le duc faisait à un poète de marque, et dont Tristan avait bénéficié avant Corneille. Mais, lorsqu'il amena sa nombreuse famille, il lui fallut un domicile plus large : il s'installa rue des Deux Portes, puis rue de Cléry, et enfin, vers 1681 ou 1682, rue d'Argenteuil, où il mourut. Les raisons du déménagement de 1662 sont assez obscures. Espéra-t-il reprendre plus aisément la faveur du public ? ou plutôt crut-il qu'il serait en meilleure posture pour négocier avantageusement avec les trois troupes de comédiens de l'Hôtel, du Marais et du Palais-Royal ? Comme il avait perdu en 1661 la pension de Fou-

quet, voulut-il s'offrir de plus près aux libéralités royales? Chapelain, qui l'encourageait à quitter sa province, et qui allait l'inscrire sur sa liste des talents à récompenser, lui fit peut-être comprendre la nécessité d'être là, quand Colbert ouvrirait la bourse du roi. Peut-être lui rappela-t-il son devoir envers l'Académie, et l'engagement pris depuis quinze ans. Mais il serait possible aussi que ce transport de domicile eût été souhaité par Thomas plutôt que par Pierre. On sait l'étroite union des deux frères. Leurs maisons de la rue de la Pie se touchaient. En 1650, Pierre avait fait épouser à son cadet la sœur de sa femme, Marguerite de Lampérière. Ils n'avaient pas même songé à partager le bien de leurs femmes : le partage ne se fit qu'en 1685, après la mort de Pierre. A Paris, ils se logèrent dans des appartements voisins, dans la même maison. Ils ne se séparèrent que lorsque Pierre alla rue d'Argenteuil : et Thomas n'alla pas loin; il s'installa rue du Clos-Gougeot. Inséparables donc comme ils étaient, il ne serait pas surprenant que le cadet eût entraîné l'aîné. Thomas, qui avait sa fortune à faire, tempérament de journaliste, à l'affût de l'actualité, serviteur du public pour en exploiter les engouements et les caprices, avait besoin de Paris. Ses raisons durent faire effet sur Pierre, qui put croire que ses intérêts aussi lui commandaient de quitter Rouen.

Le plus prompt effet du déménagement dut être de grever les finances du poète. Un provincial qui vient demeurer à Paris sur le tard sent presque toujours de la gêne : les dépenses croissent quand les revenus ne changent pas; la vie est plus chère et

moins large. A Rouen, Corneille habitait sa maison, et recevait des provisions de ses fermiers : à Paris, il fallut payer loyer et tout prendre aux marchands contre argent. Puis c'était le moment où il venait de donner une dot à sa fille Marie, qu'il avait établie l'année précédente; et il avait dû se saigner un peu pour la bien établir. Les autres enfants grandissaient : en 1664, Pierre entre au service; il faut l'y faire subsister décemment. Il faudra bientôt lui acheter une compagnie : c'est une grosse somme, pas moins de 9 à 10 000 livres. Il faut entretenir le second fils, page de la duchesse de Nemours; il faut payer pension pour Thomas, qui est au couvent, attendant un bénéfice lent à venir. Il faut payer pension pour Charles, qui est au collège. Enfin il faut payer pour Marguerite, qui est déjà, en 1662, au couvent du faubourg Cauchoise; il faudra la doter à sa profession; et Corneille s'engagera, en 1668, envers les dominicaines pour une rente de 300 livres.

Ces charges s'allégèrent, tristement, par la mort de deux fils : plus heureusement pour Thomas, en 1680, par la collation du bénéfice d'Aiguesvives; mais elles se firent sentir lourdement dans les premières années du séjour à Paris. Ont-elles accablé le poète? Quelles ressources avait-il pour y faire face? Fut-il réduit à la misère, comme on le dit souvent?

En aucun temps Corneille ne fut misérable. Sa part d'héritage et celle de sa femme, maisons, terres, argent comptant, rentes, ses gages d'avocat du roi et les épices qui presque les triplaient, le produit de ses tragédies, jouées ou imprimées, des dédicaces productives comme celle de *Cinna*, les pensions de

Richelieu, puis de Mazarin, tout cela lui donnait le moyen de vivre largement.

En 1652 ou 1653, Sarrazin écrivait que Corneille était « un gentilhomme de deux mille écus de rente ». En ce temps-là, c'était l'aisance, surtout dans la vie provinciale.

En venant habiter Paris, le poète ne perdit aucune de ses ressources. Les éditions de son théâtre se multiplient de 1660 à 1668. Entré dans la gloire, il est payé pour des pièces dont le public ne veut plus, mieux que pour ses chefs-d'œuvre : Molière lui donne 2 000 livres d'*Attila*, autant de *Tite et Bérénice*. De 1669 à 1673, de 1682 à 1684, il touche 2 000 livres de pension annuelle du roi.

Corneille n'a pas été riche comme Racine, c'est sûr; il a eu des moments de gêne, c'est possible. On voit sans peine que, de 1674 à 1680, il dut avoir des années dures : deux fils et une fille, Pierre, Thomas, Marguerite, à entretenir; plus de pension, plus de pièces depuis *Suréna*; plus de dédicaces, plus d'éditions. Mais dans les dernières années, loin d'empirer, la situation s'améliora; et s'il aliéna dans sa dernière année ses biens du Val de la Haye et sa maison de la rue de la Pie, ce ne fut pas par besoin d'argent comptant.

Contre les faits, des anecdotes suspectes ne sauraient prévaloir : l'histoire, niaise plutôt que touchante, du soulier que le grand Corneille, au cours d'une promenade, fit raccommoder chez un savetier, fait son apparition dans le *Journal de Paris* en 1788. M. Bouquet l'a établi, me semble-t-il, irréfutablement : la misère de Corneille est une légende. Ou, si

l'on veut à toute force parler de misère, il faut entendre la misère bourgeoise, la gêne, les tracas, le souci de joindre les deux bouts, non la vraie pénurie, le péril de la faim et du froid. C'est la misère des gens qui ont un patrimoine et laissent un héritage.

Mais pourtant les plaintes du poète? les appels au roi, à Colbert, au Père de La Chaise? Tous les mendiants ne sont pas des gueux et tous les grands poètes ne font pas fi de l'argent. On prétend que Corneille a dit : « Je suis saoul de gloire et affamé d'argent ». Cela nous garantit le désir et non pas le besoin. Il se faisait plus misérable qu'il n'était pour attendrir et obtenir : sa sollicitation, comme sa flatterie, était gauche, pesante, outrée. Il n'avait pas réfléchi que les grands accordent plus volontiers à l'agrément de la requête qu'à l'évidence de la nécessité; et il exagérait sa nécessité. Il avait gardé les idées de ses devanciers inconnus, de ces trouvères et jongleurs pour qui la « largesse » était la vertu cardinale du prince et du baron; il écrivait à la gloire de Mazarin, lorsqu'il fut son pensionnaire :

Je la revois enfin cette belle inconnue,
Et par toi rappelée, et pour toi revenue,...
Cette haute vertu, cette illustre bannie,
Cette source de gloire en torrents infinie,
Cette reine des cœurs, cette divinité;
J'ai retrouvé son nom : La Libéralité.

Après tout, ce n'est pas la seule fois qu'un grand poète a eu l'esprit très positif et attaché aux intérêts matériels. Le bon Corneille avait de plus son idée de derrière la tête : les pensions, gratifications, parts d'auteur, produits de la vente, c'étaient les

signes certains du succès, de la gloire. Les louanges se laissent aisément surprendre; mais les gens gardent bien leur bourse, et le dernier effort du génie est de faire mettre la main à la poche : comment douter d'une admiration qui se traduit en espèces sonnantes? Pour sa gloire, Corneille tenait à être bien payé.

Là est la vraie misère de ses dernières années. Ce qu'il sollicite si âprement, ce n'est pas l'argent seul, dont il ne fait pas fi; c'est surtout l'estime, dont l'argent porte le témoignage : il veut garder son rang, qui était le premier. Être sur l'état des pensions, obtenir pour soi, pour son fils, c'est la marque que le nom de Corneille a toujours sa valeur, qu'on ne l'oublie pas. La détresse du poète est celle d'une fierté que l'abandon du public humilie douloureusement. Lorsqu'il apprit que le roi, dans l'automne de 1676, avait fait représenter devant lui, à Versailles, six de ses tragédies, il en fut comblé de joie. Il en fit un remerciement qui se termine en supplique : mais, s'il coula dans un vers la demande d'une abbaye pour son fils Thomas, plus instamment et plus nettement, il sollicita pour ses dernières œuvres la faveur d'être jouées devant la cour. « Achève, dit-il à Louis XIV,

Achève : les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père;
Ce sont des malheureux étouffés au berceau.
Qu'un seul de tes regards tirerait du tombeau...
Et ce choix montrerait qu'*Othon* ni *Suréna*
Ne sont pas des cadets indignes de *Cinna*.
Sophonisbe à son tour, *Attila*, *Pulchérie*
Reprendraient pour te plaire une seconde vie;
Agésilas en foule aurait des spectateurs,
Et *Bérénice* enfin trouverait des acteurs.

Dès sa jeunesse, il avait eu l'amour-propre éveillé, ombrageux : l'affaire du *Cid* l'émut profondément. Il subit le jugement de l'Académie, sans consentir jamais à laisser dire qu'il l'avait acceptée pour juge. Vingt ans après, il avait encore ce jugement sur le cœur. Il s'examinait lui-même à la rigueur, mais il tombait difficilement d'accord et du mal et du bien même que les autres disaient de ses pièces. Quand nous lisons la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, nous estimons qu'il met Corneille à sa place; en vingt endroits, il l'excepte seul et l'élève pardessus tous. Mais çà et là il avait fait des réserves, marqué des défauts : Corneille en fut blessé, et voulut lui montrer qu'il avait loué et blâmé sans raison. Il se fit donc théoricien contre les théoriciens, pour expliquer les vraies beautés et les vraies imperfections de ses œuvres.

Il resta toujours persuadé, depuis l'affaire du *Cid*, que les doctes et les poètes ne lui donnaient d'avis, ne lui faisaient de critiques que pour l'égarer; aussi était-il fort indocile aux conseils, et il n'en croyait que lui-même : en quoi peut-être n'avait-il pas si tort que le pense Chapelain, conseilleur obstiné et pointilleux.

Lorsqu'il se décida à travailler de nouveau pour le théâtre, ce lui fut un chagrin mortel de n'être plus seul et incontesté, comme il avait été entre 1640 et 1650. Il eut des mots de dépit en présence des succès de Quinault :

Et la seule tendresse est toujours à la mode.

Il s'inquiéta de la gloire de Molière; il craignit pour ses tragédies l'éclat de l'*École des Femmes*,

l'empressement du public; il faut qu'il ait, par quelque signe de sa mauvaise humeur, piqué Molière qui, dans la *Critique*, rabaissa durement, injustement la tragédie héroïque. Les deux auteurs se réconcilièrent, et la générosité du chef de troupe fit oublier au vieux Corneille les triomphes du poète comique. Mais alors s'éleva Racine : l'auteur du *Cid* et d'*Agésilas* ne put assister sans une amère mélancolie au bonheur d'*Andromaque*, à toute la série des chefs-d'œuvre qui suivirent. Boursault nous le montre, tout seul dans une loge, morose et boudeur, à la première de *Britannicus* : son déplaisir fut assez visible pour que Racine le prît à partie, avec son aigre et fine méchanceté, dans la *Préface* de sa pièce. Il était là aussi, le jour de *Bajazet* : il haussait les épaules devant des Turcs si peu Turcs; Segrais nous a conservé son propos; de très bonne foi il croyait ses Huns plus Huns, et ses Parthes plus Parthes.

Ainsi s'empoisonnait sa vie, par les inquiétudes de sa gloire plus que par les soucis d'argent.

De pires tristesses ne manquèrent pas à ses vieux jours. Il perdit en 1665 son plus jeune fils, Charles, encore au collège. De trois autres, les deux aînés entrèrent au service; déjà leur sœur Marie avait épousé un officier. Ainsi montaient communément les familles bourgeoises : des offices de robe; la noblesse, de droit ou par grâce; et enfin l'épée. Les deux fils de Corneille, en servant, décrassent la noblesse récente de leur maison; ils effacent le souvenir de la robe portée par trois ou quatre générations, qui avaient commencé par là de se hausser;

ils deviennent dans le monde ce que leur père n'était que dans les actes des notaires, des gentilshommes. Mais, comme le dit fièrement Corneille :

Ils s'offrent tout entiers aux hasards du devoir.

Le gendre du Buat se fait tuer à Candie ; le plus jeune des Corneille, dès sa première campagne, en 1767, est blessé au siège de Douai et rapporté chez son père à Paris sur un brancard dont la paille répandue par la rue valut au poète une assignation à comparaître en simple police au Châtelet. Sept ans plus tard, devenu lieutenant de cavalerie au régiment de Carcado, enfermé dans Grave avec sa compagnie, le jeune homme fut tué dans une sortie. Par lui, la noblesse des Corneille avait eu son baptême de sang. Son père le pleura, avec un peu de la fierté du vieil Horace.

Corneille mourut en son domicile de la rue d'Argenteuil, dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684. Il eut son frère Thomas pour successeur à l'Académie, et Racine, retiré, pénitent, racheta sa préface de *Britannicus* par un éloge impartial et magnifique de son ancien rival. Il est doux d'être juste envers un mort.

Un bourgeois honnête et laborieux, probe, pieux, très homme de famille, de mœurs régulières et sérieuses, plus porté aux affections domestiques qu'aux libres passions, de cœur paisible et de tête solide, assez attaché à l'argent, très humble dans la vie sociale et se tenant à son rang, même un peu plus courbé qu'il n'eût fallu devant toutes les grandeurs de nom, de puissance et de fortune, forçant

la révérence, le compliment, l'adulation, par gaucherie plutôt que par bassesse, fier au fond, mais dépourvu de cet agrément mondain et de cette souple aisance par où un homme sait sauver sa dignité dans les démarches délicates, poète orgueilleux autant qu'il était humble bourgeois, et se sentant prince de la république des lettres, superbe à ce titre, ombrageux, prompt à se défier et à souffrir : voilà quel nous apparaît Corneille dans sa vie. C'est un bonhomme, d'extérieur simple, un peu vulgaire, sans brillant d'esprit, qui parle mal, et pesamment. Rien dans l'homme ne décèle le génie ; rien dans la vie ne promet l'œuvre.

A peine quelques points de correspondance se peuvent-ils marquer. Cet avocat normand fera les héros les plus disputeurs, les plus experts en subtiles plaidoiries qu'on ait vus au théâtre ; cet élève des adversaires de Jansénius sera le poète de la liberté ; ce provincial suivra mal la mode en sa littérature ; ce promeneur des quais de Rouen y verra un jour monter avec le flux la flotte des Maures, et le port de sa ville natale lui suggérera le moyen d'amener les ennemis à Séville même, pour exercer l'héroïsme de Rodrigue. Ce tendre frère, ce bon père de famille fera une place considérable dans son théâtre aux liaisons du sang et aux alliances : comparez-le sur ce point à Racine, orphelin, célibataire, repoussé et séparé de tous les siens.

Tous ces rapports admis, il reste que l'on a à peine touché l'œuvre. Elle subsiste à part de la vie, très dissemblable de l'homme extérieur, pur produit d'une interne et inexplicable nécessité.

CHAPITRE II

LE THÉATRE AVANT CORNEILLE

Lorsque le *Cid* parut dans les derniers jours de l'année 1636, il n'y avait pas quarante ans qu'une troupe de comédiens était établie d'une façon à peu près permanente à Paris; elle jouait dans la salle que lui avaient louée les Confrères de la Passion, à l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, près des Halles. Depuis quelques années, une seconde troupe réussissait à vivre : *Mélite* avait appris au public le chemin du jeu de paume Berthaut, au quartier Saint-Martin, d'où Mondory s'était transporté, en 1634, au jeu de paume de la rue Vieille-du-Temple, dans l'aristocratique quartier du Marais.

Une salle rectangulaire, deux rangs de loges, un parterre dallé, gras de fange, où les spectateurs se tiennent debout, une scène éclairée de quelques chandelles, qu'un valet mouche dans les entr'actes, des comédiens misérablement ou ridiculement accoutrés, à moins que la munificence d'un gentilhomme ou

d'un prince ne les ait gratifiés de quelques habits encore propres, un public grossier et tumultueux, des marchands, des clercs, des écoliers, des artisans, des pages, des soldats, des spadassins et des filous : voilà le cadre offert à la sublime tragédie. Elle se produit, pour se faire accepter, en vulgaire compagnie. Un *prologue* la précède, facétieux, bourré de calembours et d'obscénités, pour mettre le public en belle humeur. Une farce la suit, brutale et crue, pour dissiper l'émotion triste ; et le spectacle se termine souvent par des chansons ordurières.

L'Hôtel de Bourgogne, jusqu'à la veille du *Cid*, se soutenait surtout par ses farceurs.

Longtemps le « monde » ne s'était pas risqué dans ces misérables tripots. Mais, depuis plusieurs années, de beaux esprits connus à la cour avaient travaillé pour les comédiens ; quelques grands seigneurs les avaient protégés, eux, leurs pièces et leurs poètes. M. le Cardinal surtout avait déclaré son goût pour la poésie dramatique, et récompensait une comédie comme une ode. La société polie s'accoutuma à venir occuper les loges ; à la porte du théâtre, certains jours, on vit dans la presse des *cordons bleus*. Enfin les dames ne craignirent plus de se montrer à la comédie. Il ne s'y débita plus rien qu'une honnête femme ne pût entendre : c'est-à-dire selon les bienséances de 1630 qui ne sont pas, tant s'en faut, celles de 1900. La présence habituelle des dames consacra la vogue du genre dramatique. En dix ans, ce genre méprisé prenait le pas sur le lyrique. Les poètes, naguère ouvriers aux gages des comédiens, inconnus du public autant que les déco-

rateurs et moucheurs de chandelles, étaient maintenant nommés sur l'affiche : c'était la gloire, si ce n'était pas encore la fortune.

Longtemps Hardy avait été le seul fournisseur du théâtre : parmi ses sept ou huit cents pièces s'étaient glissés le *Pyrame* de Théophile, l'*Arthénice* de Racan; puis M. Mairet était venu, et, aux environs de 1630, toute une portée de poètes avait éclos : en deux années, MM. Rotrou, de Scudéry, Corneille, du Ryer avaient fait leurs débuts. Quelques mois avant le *Cid*, M. Tristan s'était fait connaître par un éclatant succès.

Les comédies étaient rares encore, la tragédie ne venait que de renaître. La tragi-comédie, depuis le commencement du siècle, occupait la scène en souveraine et semblait devoir remplacer les deux genres que l'antiquité avait connus. A côté d'elle, seule la pastorale se maintenait, déclinante déjà.

Il faut voir quelles réalités se couvraient de ces qualifications de genres. Qu'était-ce qu'une tragi-comédie?

Une clairière où des cavaliers croisent l'épée, un jardin où des dames cueillent des fleurs, près d'une fontaine, en disant des galanteries délicates; une maîtresse délaissée qui condamne tous les prétendants de sa fille à lui apporter la tête de son infidèle; un amoureux s'habillant en fille pour s'approcher d'une incomparable demoiselle dont il a par hasard vu un portrait, puis sans quitter sa jupe se battant en duel contre un prince errant qui s'en allait par le monde défier aucune beauté d'égaler sa dame; des idolâtries effrénées, des pâmoisons soudaines, des

vengeances furieuses, un capitan ridicule, des héros qui se nomment Florisel de Niquée ou Agésilan de Colchos, une action qui se déroule au royaume de Guindaye ; voilà ce qu'était une tragi-comédie en 1636. Rotrou avait écrit ce poème extravagant, précieux et lyrique, plein de choses exquises : et il en avait pris le sujet dans l'*Amadis*.

On n'a pas tous les jours un prince travesti en fille : mais ce ne sont que filles déguisées en cavaliers pour suivre ou chercher un amant, courant les chemins, les monts et les bois, dépouillées ou enrôlées par des voleurs, semant l'amour sur leur passage dans les châteaux et les auberges, cajolées des dames que trompent leurs habits, ou pressées des galants qui devinent leur sexe, trouvant parfois des brutaux qui les obligent à tirer l'épée, pâles et transies de frayeur. Ailleurs une princesse se costume en paysanne ou en pèlerine ; ailleurs un prince prend l'habit de son valet pour rebuter un amour dont il ne veut pas, ou il se fait jardinier au château de sa maîtresse pour la voir et respirer son parfum. On ne voit que fuites ou poursuites, enlèvements, substitutions, quiproquos, duels, naufrages, pirates, assassins, bagues qui font aimer, oublier ou haïr, et, pour finir, reconnaissances, réconciliations et mariages. La scène se passe tour à tour dans toutes les régions de l'univers, et dans des royaumes chimériques, à Paris ou à Lyon, en Espagne, en Angleterre, en Danemark, en Épire, en Dalmatie. C'est la géographie de Shakspeare.

Dans les forêts, au bord d'une rivière, se déroulaient les pastorales. Ce n'était plus le poème d'amour

que le Tasse avait rêvé, excluant tout ce qui n'est pas la douceur ou la souffrance d'aimer. Le genre s'était tourné en comédie ou en tragi-comédie soumise à la loi du décor champêtre et de la condition pastorale. Des pères avares refusaient les bergères aux beaux amoureux et les promettaient aux riches vieillards. Des fils de roi déguisés courtisaient des bergères, et les rois résistaient à mettre l'innocence sur le trône. Les naïfs assauts du satyre italien faisaient place aux artificieuses perfidies des rivaux. Des oracles, des fléaux divins, des druides sévères troublaient les joies ou menaçaient la vie des amants. Cependant, parmi les périls et les obstacles, les amants fidèles échangeaient d'ingénieuses tendresses; les amants rebutés se plaignaient galamment, et les filles fières sentaient peu à peu fondre les glaces de leur cœur.

La belle Silvanire passait hautaine et froide, dédaigneuse de l'amour de trois bergers, ne parlant que chasse, et chiens ardents, et cerf forcé, jusqu'à ce qu'un miroir magique la mettait en léthargie et la livrait aux entreprises d'un amant brutal : délivrée par le fidèle Aglante, l'arrêt d'un juste druide la jetait, enfin attendrie et aimante, aux bras de son sauveur. Mairet avait emprunté à d'Urfé ce beau thème.

Dans la comédie, Corneille avait trouvé un goût original; les autres y employaient tous les ressorts et les couleurs de la tragi-comédie : quiproquos et enlèvements, travestissements et magie; un peu moins de pathétique, un peu plus de licence marquaient le ton de la comédie. Quelques-uns étaient

en quête d'une comédie réaliste et grotesque, forme littéraire de la farce, enluminure hardie et crue de figures bourgeoises et de mœurs populaires : ici, parmi des amants à la mode, apparaissait un vigneron de Suresnes ; là, c'était une vieille bourgeoise courtisée par un colporteur de livres nouveaux, par un vieux soldat de Coutras et de Fontaine-Française, et par un agent d'affaires. On voyait une joyeuse compagnie s'embarquer sur la Seine pour aller faire pique-nique à Chaillot, et de petites bourgeoises conquérir des maris gentilshommes avec des habits loués à la friperie, chez les Juifs.

Plus rare encore que la comédie, la tragédie reparaissait peu à peu : les amours lamentables de *Pyrame et Thisbé* avaient tiré des larmes. Les âmes ingénues avaient été touchées de pitié et d'effroi, quand les amants, que séparait l'hostilité des parents, s'entretenaient à travers la fente pitoyable du mur, quand le bon gentilhomme Pyrame, de sa vaillante épée, mettait en fuite les assassins du roi, pendant que la loyale demoiselle Thisbé chassait le messager d'amour du roi ; quand enfin, près du ruisseau, sous le mûrier, Thisbé fuyait devant le lion horrible, et, revenant, trouvait son Pyrame mort de l'avoir crue morte, percé de l'infâme poignard dont la rougeur a seule immortalisé la pièce.

Puis Mairet, quelque dix ans après, vers 1634, avait dit l'histoire de *Sophonisbe* ; et Rotrou avait montré la *mort d'Hercule* ; et Corneille s'était essayé dans *Médée* : l'amour forcené, la jalousie frénétique prenaient possession de la tragédie. Ces passions sans mesure avaient fait la fortune de la *Mariamne*,

le coup d'essai de Tristan : cette fière innocente, bravant les ennemis qui la guettent et le mari qui l'aime et qu'elle hait, cet Hérode, affolé d'amour et de soupçons, prompt à condamner, prompt à se repentir, et, quand il est trop tard, dégorgeant tous les bouillons de son âme violente et faible dans un monologue formidable, ces deux personnages séduisirent les âmes excessives des spectateurs de 1636.

Tout le théâtre était donc alors hors de la vie ou au delà de la vie : tout était étrange, déformé, grossi, plus haut ou plus bas, plus surprenant, ou plus atroce, ou plus bouffon que la vie : c'était le roman de la vie plutôt que la vie même. Et c'était en effet le roman, non la vie, qui servait de modèle : les poètes de théâtre allaient de Cervantès à d'Urfé, de l'*Amadis* à l'*Argénis*, de *Leucippe* à *Cléagénor*. On démarquait les comédies des Italiens; on s'appropriait leurs pastorales. Mais la tragi-comédie vivait surtout aux dépens des Espagnols; outre la veine si riche des *Nouvelles*, déjà exploitée par le bonhomme Hardy, depuis quelques années arrivaient chez nous, en livrets ou en recueils, les *Comédies* du grand Lope de Vega et de ses successeurs : nos « jeunes », Rotrou en tête, se jetèrent sur cette proie; ce fut une belle curée. On renonça à inventer : les féconds Espagnols nous épargnaient cette peine.

Mais, juste au moment où l'abondance du répertoire espagnol promettait des jours heureux, de la gloire sans travail à nos auteurs, des règles furent apportées d'Italie qui gênèrent les copistes et les obligèrent de faire au moins quelque effort pour arranger les pièces qu'ils pillaient. Je n'ai pas à

expliquer ici comment les unités s'établirent : il me suffira de rappeler en quelques mots la succession des faits principaux.

Les poètes du XVIe siècle et Hardy avaient naturellement ordonné leurs œuvres par rapport à la mise en scène qu'ils trouvaient établie. C'était la décoration des anciens mystères réduite et resserrée selon l'exiguïté des salles : tous les lieux où l'action devait se transporter successivement étaient figurés simultanément et juxtaposés sur la scène. La tragédie et la tragi-comédie s'étaient comme mis dans les meubles du théâtre du moyen âge, lorsque les Confrères de la Passion, renonçant à jouer, avaient loué leur salle aux comédiens. Ainsi, le spectateur de l'Hôtel de Bourgogne, lorsque se levait le rideau pour la *Félismène* de Hardy, voyait au fond du théâtre trois logis alignés, sur l'un des côtés une grotte avec un rocher, sur l'autre une belle chambre, qui était celle de l'héroïne : Tolède, la cour de l'empereur, une campagne déserte, étaient là tout à la fois sous les yeux du public. Lorsque Corneille débuta, il ne connaissait point d'autre art. Ce fut en 1629 que, sur le conseil de deux seigneurs délicats, le comte de Cramail et le cardinal de La Valette, Mairet résolut d'observer les règles usitées par les Italiens, et qui étaient celles, disait-on, des anciens : appliquées dans la *Silvanire,* expliquées bientôt dans la *Préface* que l'auteur mit à sa pièce en l'imprimant, défendues par M. Chapelain et par l'abbé d'Aubignac, agréées par M. le Cardinal, tantôt alléguées pompeusement et tantôt lestement écartées par les auteurs, selon qu'ils voulaient passer

pour savants ou qu'ils craignaient de perdre un beau sujet, les règles peu à peu se soumettaient les indociles; le public s'y apprivoisait et, vers 1636, on ne pouvait plus les violer qu'avec respect. La règle des vingt-quatre heures, celle qui se trouvait à peu près dans Aristote, qui d'ailleurs n'obligeait qu'à des précautions verbales et à un arrangement idéal, triompha d'abord : celle de l'unité de lieu, dont Aristote n'avait pas parlé, et qui surtout obligeait de changer la mise en scène et la facture des poèmes, la seule réellement et sensiblement gênante, fut plus lente à s'établir. On prit des moyens termes : et, comme on entassait un peu confusément dans les vingt-quatre heures tout ce qu'on pouvait faire arriver d'événements et d'aventures, on accumula sur le théâtre toutes les variétés de localités, palais, rues, maisons, ou bien rivière, forêt, château, sous prétexte de contiguïté réelle. On mesura strictement le plancher de la scène pour estimer tout ce qui pouvait y tenir. On essaya de définir l'unité du lieu d'après l'unité du temps, par l'espace qui peut se parcourir dans les vingt-quatre heures. On tâcha de prendre pour unité dans l'espace, *une* ville, *un* quartier, *un* canton. On essaya de brouiller l'imagination du spectateur en changeant le lieu sans le lui dire : et c'est ainsi au premier acte du *Cid*. Mais les partisans d'une observance exacte gagnaient du terrain, et la règle allait toujours se resserrant. Ni les fermetures ni les rideaux qui ne découvraient que pendant le temps nécessaire les lieux accessoires de l'action, ne purent passer dans l'usage journalier. Les comédiens étaient trop pauvres, et l'art du

machiniste encore trop peu avancé pour qu'on adoptât le système des décors successifs : le changement donnait trop de peine, et l'illusion était compromise. Les unités rigoureuses l'emportèrent donc, et le théâtre devint impraticable aux romans intrigués qui avaient si fort enchanté le public pendant plus d'un quart de siècle. Il fallait trouver un drame capable d'avoir toute son ampleur dans les cadres étroits de quelques heures et d'une chambre. C'est ici que Corneille se présente.

J'ai esquissé l'aspect extérieur de notre théâtre au temps où paraît le premier chef-d'œuvre : mais il faut essayer d'en comprendre l'état interne, et le sens de l'évolution qui s'accomplissait depuis un siècle [1]. Il nous faut pour cela remonter aux origines.

On se représente en général la tragédie française comme s'étant développée toujours dans le même sens depuis que Jodelle donna sa *Cléopâtre*. Les tragédies du XVI[e] siècle, dit-on, sont mauvaises, et écrites par des hommes à qui manque le sens du théâtre : mais elles sont classiques. Hardy apporte ce sens du théâtre. Mairet, Rotrou, Tristan, enfin Corneille perfectionnent le moule. Il n'y aurait de l'*Hippolyte* de Garnier à la *Phèdre* de Racine, et de l'*Ecossaise* de Montchrétien au *Polyeucte* de Corneille, que la différence d'une tragédie mal faite à une tragédie bien faite. Cette opinion est erronée et rend

1. Je ne puis ici qu'indiquer ces vues sur l'évolution de la tragédie française et la formation du modèle classique, qui sont assez différentes des idées généralement reçues. J'en donnerai ailleurs une explication plus ample et une justification exacte.

inintelligible le développement de notre poésie dramatique.

Il y a eu successivement en France deux formes de la tragédie, deux tragédies, sinon réellement incompatibles, du moins essentiellement distinctes et opposées. Le type tragique du XVIe siècle est quelque chose d'original, d'indépendant, existant par soi, aussi légitime que le type tragique du XVIIe siècle : entre les deux s'interpose chronologiquement et réellement la tragi-comédie, qui, détachée du premier, évolue avec indépendance et prépare le second, à qui elle cède enfin la place.

Si l'on veut porter au théâtre un de ces événements qu'on appelle *tragiques* lorsqu'on les rencontre dans l'histoire et dans la vie, deux voies s'offrent. On peut reculer le fait tout à la fin du drame, et disposer sous les yeux du public les ressorts qui le produisent : leur jeu constitue l'action dramatique. Alors le personnage intéressant est le producteur du fait, c'est lui qui sera le protagoniste : ainsi Phèdre, dans le sujet de la mort d'Hippolyte. On peut aussi prendre le fait pour matière du drame, le poser dès l'abord comme certain ou imminent pour ne point s'embarrasser de la production, et étaler aux yeux du public l'aspect horrible, les suites déplorables du fait. Alors le personnage intéressant est la victime de l'événement : c'est lui, ici, qui sera le protagoniste : ainsi Hippolyte, dans le sujet que je viens d'indiquer. Dans le premier système, il faudra terminer le plus tôt possible dès que le fait est produit : dans le second, la plus belle et nécessaire partie de la tragédie pourra être le spectacle même du fait ou

suivre le fait. Selon qu'on travaillera dans l'un ou dans l'autre système, *Œdipe roi* sera achevé, dès qu'éclairci de toute sa destinée, Œdipe s'est puni, ou bien la tragédie se prolongera parce que, la connaissance étant complète, alors commence la plus pure et la plus profonde souffrance.

Le premier système est celui du XVIIe siècle, le second est celui du XVIe siècle. Tout opposés qu'ils sont l'un à l'autre — l'un étant une action, l'autre une « passion », — on les a confondus, parce qu'ils sont deux copies du même original, la tragédie grecque. Mais ils en répètent des aspects divers, et chacun des deux néglige la face que l'autre reproduit.

Nos poètes du XVIe siècle, hommes d'imagination et de sensibilité, artistes délicats, nullement psychologues, à qui l'histoire et la légende, comme la vie, étaient moins une matière d'étude qu'une source d'émotions, qui voyaient moins les causes que les formes, interprétèrent les modèles antiques selon leur tempérament : d'autant plus aisément que, comme l'a dit si justement M. Croiset, la tragédie des Grecs est par essence « une lamentation active ». Ils n'aperçurent pas l'activité, non plus que le caractère religieux et national; mais ils comprirent que le drame était la souffrance d'un héros, que le sujet tragique était par essence un fait atroce ou douloureux, un accident extraordinaire et horrible, un crime hors nature et révoltant, enfin quelque exemple épouvantable de la misère humaine et de l'impénétrable fatalité.

Ils étaient guidés dans cette conception par les Italiens, nos maîtres à cette époque en toute civilisa-

tion et culture. En effet, les Italiens, avec leur goût de passions effrénées et d'histoires sanglantes, avaient placé dans l'excès de l'horreur la qualité spécifique du plaisir tragique. Malgré l'exemple des anciens, ils avaient imposé à la tragédie la loi du dénouement funeste; ils mesuraient la beauté d'un sujet par le nombre des morts et l'inhumanité des crimes. Ils allèrent chercher dans les poèmes et les histoires de l'antiquité, dans les nouvelles et les histoires modernes, les parricides, les incestes, les meurtres de femmes et de maris, comme la propre substance de la tragédie. Rosemonde, forcée par son mari Alboin de boire dans le crâne de son père, le fait assassiner. Canace, une mère incestueuse livre aux chiens les deux jumeaux qui lui sont nés de son propre fils. Orbecche, fille du roi, lui dénonce l'inceste de sa femme et de son fils; le roi tue les coupables; puis, averti par l'ombre de sa femme des amours coupables de sa fille, il tue les deux enfants et l'amant d'Orbecche; il offre à sa fille les trois têtes sur deux plats; elle le tue et se tue. Voilà les sujets qui tentaient les beaux esprits de l'Italie, un Ruccellai, un Speroni, un Giraldi[1].

C'est bien l'idée qui faisait écrire à notre Jean de la Taille, dans son *Art de la Tragédie* : « Il faut que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soi qu'étant mêmes en bref et nuement dit, engendre en nous quelque passion, comme qui vous conterait d'un à qui l'on fit malheureusement manger ses propres fils... ».

1. C'est ce qu'a bien mis en lumière depuis ma 1re édition. Creizenach, *Geschichte des neueren dramas*, t. II, p. 369-505, et notamment 485.

Mais nos âmes françaises étaient trop modérées pour savourer l'horreur physique des agonies et du sang versé. La tragédie étala surtout chez nous les souffrances morales, et, dans les sujets bibliques et chrétiens, fit dominer par-dessus les douleurs individuelles l'effroi religieux des vengeances divines.

Dès le début du drame, les résolutions funestes étaient prises, les accidents funestes se dessinaient. Une ombre, une Furie, un songe, apportaient la certitude de l'événement malheureux et jetaient l'impression de terreur dans l'esprit du spectateur. Nulle incertitude, nulle suspension, nulle éclaircie, nulle relâche, nulle espérance : aucun passage que de l'attente au fait, de la crainte à l'épreuve ; aucune progression que d'une moindre angoisse à une pire angoisse, et de l'agonie à la mort. Aucune préparation, aucune recherche des ressorts et des causes, aucune étude du jeu et du conflit des volontés : tout est décidé avant le rideau levé, et il ne reste plus qu'à noter les palpitations des victimes, la lamentation des vaincus.

Le chef-d'œuvre de ce théâtre a chance d'être la tragédie des *Juives* de Robert Garnier. Le prophète annonce le jugement de Dieu sur Jérusalem et sur le roi Sédécie. Nabuchodonosor, par quatre fois, dans quatre scènes, refuse la grâce du roi juif. Il fait enlever les enfants de Sédécie : il les fait égorger devant le père à qui ensuite on arrache les yeux. Un poète classique finirait là : Garnier, en poète, par un sentiment digne de la tragédie grecque, ramène sur la scène le roi aveugle, dont la lamentation s'achève en adoration de la volonté divine.

Dans l'*Écossaise* de Montchrestien, Marie Stuart, dès le second acte, est condamnée : aux actes III et IV elle se prépare à mourir, et l'on entend comment elle meurt à l'acte V. Dans la *Mort d'Alexandre* de Hardy, pendant deux actes, les présages sinistres s'accumulent : au troisième acte Alexandre est empoisonné ; pendant les deux derniers actes, il meurt.

Il y a là un type de tragédie pathétique, très peu psychologique et très poétique, capable de recevoir tous les effets et les formes du lyrisme, qu'il ne faut pas juger par les règles et les lois de la tragédie classique. Ce type ne trouva pas de poète assez puissant pour le faire vivre ; au reste, il était trop lié à la faculté lyrique pour ne point en suivre l'évolution ; d'où son affaiblissement graduel et presque sa disparition au début du XVIIe siècle. Il n'eut même pas le temps de s'organiser complètement et de fixer les conventions qui lui étaient nécessaires. Il se déforma grossièrement dès qu'il sortit des cercles lettrés et que comédiens ou écoliers le présentèrent au public des mystères et des moralités.

La tragi-comédie s'y substitua, grâce surtout à Hardy. Ce n'était dans l'origine, chez les Italiens, qu'une tragédie à dénouement heureux. Mais le dénouement heureux eut des conséquences qui éloignèrent tout à fait la tragi-comédie du type tragique. Pour avoir un dénouement heureux, il fallut une péripétie, un revirement. Le passage du malheur au bonheur exigea une préparation, qui se trouva tantôt dans une combinaison d'incidents, tantôt dans un jeu de caractères : en un mot, la tragédie à dénouement heureux s'appropria, sans pouvoir y résister, l'intrigue de la

comédie, qui traite le fait (mariage des amants) comme un dénouement, non comme un spectacle, et en produit les causes, les agents, les obstacles, non les aspects et les suites. Par un goût du public français, et par certaines circonstances sociales et littéraires, influencée à la fois par la tradition des anciens mystères et par la séduction contagieuse du roman, la tragicomédie se lança follement dans cette nouvelle voie et ne se contenta point d'un changement de bien en mal, mais multiplia les revirements, les alternatives de crainte et d'espoir. Tantôt se faisant vaudeville, c'est-à-dire cherchant dans des combinaisons d'incidents la raison des diverses fortunes des personnages ; tantôt annonçant la tragédie classique, c'est-à-dire prenant ses ressorts dans les mouvements et les conflits des caractères, souvent mêlant l'intrigue vaudevillesque et la psychologie dramatique, la tragicomédie retint longtemps aussi des traces de son origine en ce qu'elle se servit de tous ces moyens, moins pour les faire concourir à un effet final par un travail continu que pour en faire surgir des états de passion successifs qui se traitaient distinctement comme thèmes poétiques : c'est-à-dire que le héros, au lieu d'être soumis à une douleur unique, était promené par des états multiples douloureux ou joyeux, l'objet principal du poète étant la peinture de ces états mêmes et non la description de l'action qu'ils recevaient ou transmettaient. Néanmoins, les poètes ne peuvent plus se dispenser d'indiquer le mécanisme et la production des faits ; et, quand la tragédie se rétablit, il est visible que, sous le même nom, elle est déjà autre chose que la tragédie de Jodelle et de Garnier.

Théophile s'est contenté, dans *Pyrame*, d'introduire dans une œuvre bâtie sur le patron de la tragédie pathétique une ou deux scènes de tragi-comédie, qui donnent un peu de mouvement et de surprise. Mais avec Mairet qui rend la vogue à la tragédie par la *Sophonisbe*, le changement se dessine. L'auteur nous tient dans l'incertitude du dénouement. L'exposition est une péripétie qui nous montre l'héroïne précipitée dans le malheur, par la ruine de Syphax et la victoire des Romains ; mais là même, Mairet fait briller, et parfois un peu grossièrement, quelques lueurs d'espoir pour Sophonisbe. Si bien que les deux premiers actes, en posant le péril, ne fondent plus un désespoir immobile, mais une crainte active, et excitent l'effort de l'héroïne pour s'ouvrir une voie de salut. Ainsi la scène capitale ne sera plus une scène de « passion », au sens grec du mot, l'exhibition d'une agonie ou d'un martyre, mais une scène d'action, le dessin d'une énergique séduction par où Sophonisbe se soumet son vainqueur. Et ainsi s'opère un second changement, de mal en bien, au troisième acte. Mais alors interviendra la dure politique de Rome : le quatrième acte sera une lutte, Massinissa essayant de fléchir Scipion et de faire révoquer l'ordre de la mort de Sophonisbe : nous voyons donc non seulement l'effet, mais le jeu même du ressort qui produit le dénouement.

Mais cette tragédie et les autres du même temps n'étaient pas nettes : l'ancien système dominait encore les esprits ; ni Mairet, ni Rotrou, ni Tristan, ni Corneille même dans *Médée* ne se rendaient un compte

exact de ce qu'ils faisaient et de ce qu'il fallait faire à cette date. Ils jetaient des scènes de psychologie, indiquaient des préparations, notaient des jeux et des chocs de caractères : et en même temps, ils retenaient les procédés, les effets, la facture de la tragédie pitoyable et passive. Ils multipliaient les morceaux et les tableaux de pure lamentation, qui ne faisaient plus l'effet que de hors-d'œuvre poétiques; ils prolongeaient encore leurs dénouements en spectacles terribles ou douloureux, aux dépens de la préparation psychologique qui se trouvait écourtée ou obscure. La *Sophonisbe* de Mairet était désarticulée, et les deux systèmes opposés se partageaient les cinq actes sans se combiner intimement. En un mot, la tragédie, tiraillée en deux sens, s'arrêtait dans un mélange incohérent et confus. Le *Cid* fit la lumière; ce qu'on cherchait à tâtons apparut à tous les yeux.

CHAPITRE III

LES COMÉDIES DE CORNEILLE

Pour entrer dans l'étude de l'œuvre de Corneille, il faut avoir dans l'esprit la suite de ses créations dramatiques. Qu'on me permette donc d'en présenter un tableau sommaire.

1629. *Mélite, ou les Fausses Lettres*, pièce comique. Au théâtre de Mondory.

1632 (?). *Clitandre, ou l'Innocence delivrée*, tragi-comédie.

1632 (?). *La Veuve, ou le Traître trahi*, comédie.

1633. *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale*, comédie.

1633. *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant*, comédie. Hôtel de Bourgogne (?).

1633-4. *La Suivante*, comédie [1].

1635. *Médée*, tragédie. Au Marais, par la troupe de Mondory.

1636. *L'Illusion comique*, comédie. Au Marais.

Déc. 1636 ou janv. 1637. *Le Cid*, tragi-comédie. Au Marais.

1640 (avant le 9 mars). *Horace*, tragédie.

1640. *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*, tragédie. Hôtel de Bourgogne.

1. La *Suivante* est désignée dans la *Place Royale*; mais il semble pourtant qu'elle a été composée et jouée après : l'allusion peut avoir été introduite après coup à l'impression.

Déc. 1642 ou janv. 1643 (?) *Polyeucte martyr*, tragédie. Hôtel de Bourgogne.

Hiver de 1643-44. *La Mort de Pompée*, tragédie. Hôtel de Bourgogne (?).

Hiver de 1643-44. *Le Menteur*, comédie. Au Marais.

1644-1645 (?). *La Suite du Menteur*, comédie. Au Marais.

1645. *Rodogune, princesse des Parthes*, tragédie. Hôtel de Bourgogne (?).

1646. *Théodore, vierge et martyre*, tragédie chrétienne.

Fin de 1646 ou janv. 1647. *Héraclius, empereur d'Orient*, tragédie. Hôtel de Bourgogne.

1650 (janvier). *Andromède*, tragédie à machines. Théâtre royal du Petit-Bourbon.

1650 (?) ou 1649. *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque.

1651. *Nicomède*, tragédie.

1651 (nov.-déc.) ou 1652. *Pertharite, roi des Lombards*, tragédie. Hôtel de Bourgogne.

1659, 24 janv. *Œdipe*, tragédie.

1660 (fin). *La Toison d'or*, tragédie à machines. Au château de Neufbourg, par les comédiens du Marais. Puis au Marais.

1662, févr. *Sertorius*, tragédie. Au Marais.

1663, janv. *Sophonisbe*, tragédie. Hôtel de Bourgogne.

1664, août. *Othon*, tragédie. A Fontainebleau. En octobre, Hôtel de Bourgogne.

1666, février. *Agésilas*, tragédie, en vers libres rimés.

1667, 4 mars. *Attila, roi des Huns*, tragédie. Au Palais-Royal, par la troupe de Molière.

1670, 28 nov. *Tite et Bérénice*, comédie héroïque. Au Palais-Royal.

1671, 16 janvier. *Psyché*, tragédie-ballet. (En collaboration avec Molière.) Aux Tuileries, par la troupe de Molière.

1672 (nov. ?). *Pulchérie*, comédie héroïque. Au Marais.

1674 (déc.). *Suréna, général des Parthes*, tragédie.

Ainsi Corneille, en sa province, fait une comédie à sa guise, sans règles et presque sans modèles. Elle réussit. Malgré ce succès, ayant vu dans le voyage qu'il fait à Paris comment opèrent les auteurs renommés, il s'efforce de prendre les procédés de la tragi-comédie à la mode et fait par naïveté (il dira

plus tard par bravade) *Clitandre* : il ne réussit guère. Alors il revient à sa manière propre, et compose quatre comédies. La tragédie le tente, il s'y essaie par *Médée*. Mais c'est dans la tragi-comédie du *Cid* qu'il découvre la vraie tragédie : il s'y attache. Après cinq chefs-d'œuvre, il revient à la comédie, dont il marque plus nettement les effets et le style. Mais aussitôt il abandonne le genre comique, où désormais le rire est essentiel : il ne quittera plus la tragédie telle qu'il l'a organisée que pour tenter soit une combinaison de la tragédie, des décorations et de la musique qui deviendra l'opéra, soit un drame à dénouement heureux, d'un caractère simplement sérieux et grave, intermédiaire entre le comique et le tragique, qui semble bien être le terme légitime et naturel de son évolution.

Les premières comédies, éclipsées dans la gloire du *Cid*, sont loin d'être indifférentes ou médiocres. Dès son premier essai, Corneille trouve un genre neuf, « dont il n'y a point d'exemple en aucune langue ». Car, disait-il, « on n'avait jamais vu que la comédie fît rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les docteurs, etc.[1] ». Il avait exclu aussi les données rebattues de la comédie antique ou italienne, avarice ou tyrannie des pères, ruses et révoltes des fils, méconnaissances d'état, changements de nom, travestissements des sexes, méprises fondées sur ces artifices. Il avait du premier coup été droit au modèle éternel de l'art, la vie ; il avait du premier coup la suprême grâce de

1. Examen de *Mélite*.

l'art, la vérité. C'était l'effet de ce « sens commun » qui était alors toute sa science.

Dans les comédies de Corneille vit le grand monde du temps de Louis XIII. Ses originaux sont les précieux, et c'est pour cela que le dialogue est précieux : il l'est naïvement, parce que c'est vrai. Ses cavaliers sont de grands seigneurs, qu'accompagne un écuyer; ses amoureuses, de nobles dames, qui ont non pas des soubrettes, mais des demoiselles de compagnie, comme pouvait être Mlle de Chalais auprès de Mme de Sablé. Ces honnêtes gens traitent l'amour comme on faisait dans les ruelles; et c'est pour cela qu'un reflet de l'*Astrée* éclaire leurs propos : c'est dans la vie que Corneille l'a saisi.

Il y a un peu d'incertitude dans *Mélite*; c'était son coup d'essai. Il a forcé la note à la fin dans l'invention de la folie d'Éraste, qui croit sa maîtresse morte. Ailleurs il est resté dans la mesure. L'amour est sincère, sans romanesque; il ouvre les yeux aux raisons positives, il ne méprise ni la qualité ni la richesse; parfois il n'y cède pas; parfois, lorsqu'il n'est pas encore fixé, il va où ils l'inclinent. Les hommes sont plus vrais, plus vivants que les femmes. Celles-ci sont tirées sur deux modèles uniformes; il y a la tendre, rêveuse et constante, que désespère un soupçon de l'infidélité de l'amant; il y a l'enjouée, indifférente et coquette, qui remplace un amant comme un ruban, le rire aux lèvres.

La figure la plus marquée, c'est la « suivante », la fille noble et pauvre, qui dispute à son illustre maîtresse ses amants, et voudrait bien se faire épouser d'un gentilhomme de belle mine. C'est une scène

charmante, que celle où la jalouse fille voudrait troubler l'entretien galant de sa maîtresse et du cavalier qui lui en avait conté d'abord : on l'envoie chercher un mouchoir, regarder si une chambre est finie de tendre, s'assurer si son voisin est sorti ; et toujours elle dépêche sa commission, et revient se jeter en travers des déclarations, arrêter les aveux. Cela est digne de Marivaux.

Les hommes sont bien vus, très divers et très naturels, sous leur fade nom de roman. Voici le grand seigneur, accompli d'esprit et de manières, à qui il ne manque que la fortune, et qui cajole la suivante pour avoir accès à la riche héritière. Là c'est un gentilhomme pauvre, fier, de sang vif, intraitable sur l'honneur, qui, épris d'une riche veuve, ne veut pas s'exposer à l'affront d'un refus, et attend les avances de sa maîtresse. Ailleurs c'est l'amant infortuné, à qui manquent les deux amours qu'il avait suivis, et qui s'en va oublier son double échec par six mois de voyage en Italie. C'est le cavalier timide, le provincial encore gauche, qui, dans un bal, fait danser une jeune fille sans desserrer les dents, puis tout d'un coup, l'ayant ramenée à sa place, se lance, et débite toute sorte de pauvretés, de lieux communs et de fadeurs, ce qu'il a lu dans les livres. Un autre craint le mariage ; et quand il se sent pris, n'ayant plus la force de quitter, il se fait mettre à la porte par sa maîtresse, le cœur meurtri, mais l'esprit soulagé de voir qu'il échappe encore cette fois au sacrement indissoluble. Aucun ne court aux duels en héros de roman ou ne dégaine en galant espagnol : mais ils sont fiers et fermes, prêts à appuyer leurs

paroles par l'épée. Ils sont lettrés, jugent les livres nouveaux, se souviennent de la comédie récente : beaux parleurs, spirituels, aimant l'escrime de la conversation, ni transis ni agenouillés devant les dames, se faisant valoir par leurs répliques et sachant le prix des douceurs qu'ils disent; point patients ni plats quand ils n'aiment plus ou qu'on les congédie, et faisant hardiment sentir aux belles la pointe de leur esprit. Tous ces originaux sont vrais : il ont bien vécu entre 1630 et 1635.

Le cadre, les circonstances, les accessoires de la comédie, tout est réel. On n'y oublie pas l'heure du dîner : elle termine les visites; elle abrège les compliments. Les dames habitent autour du Louvre ou au Marais, dans de grands hôtels aux vastes chambres tendues de tapisseries, aux jardins noblement réguliers. Le poète montre les lieux familiers où la vie élégante se rassemble, la *Place Royale*, la *Galerie du Palais*. Il expose les boutiques de la *Galerie*, celles des libraires, des merciers, de la lingère : il étale la marchandise, fait entendre les propos des clients. Les cavaliers manient les livres, les dames se font montrer des dentelles. Les marchands font l'article, la lingère fournit *gratis* la suivante pour avoir la clientèle de la maîtresse, le mercier se dispute avec la lingère. Toute la vie extérieure d'un coin connu de Paris est fidèlement rendue dans une amusante esquisse.

Mais le charme de cette comédie, c'est le dialogue. Ce ton de conversation, aisé, léger, rapide, cette brève justesse des répliques, cet esprit qui se connaît, mais qui attend l'occasion d'entrer dans le jeu,

tout cela, c'est la suprême vraisemblance de ces pièces : à lui seul le style est la vie, est la vérité. Ce n'est pas la poésie de Rotrou, le rêve délicieux d'un monde qui n'existe pas : c'est un bon sens exquis et net. Quand de *Cléagénor et Doristée* ou d'*Agésilan de Colchos* on passe à la *Veuve* ou à la *Place Royale*, il semble que l'on quitte le pays des chimères pour entrer dans le réel, et que la folle poésie fait place à la raison pénétrante.

Il est bien vrai qu'il n'y a guère de comique dans cette comédie. Dans *Mélite* et dans la *Veuve*, Corneille marque d'une couleur assez crue le caractère de la *Nourrice*, caractère bas et trivial qu'un homme jouait en charge sous le masque : mais il rompt vite avec cet usage, et dès sa troisième comédie, il substitue à la nourrice le personnage plus délicat et sérieux de la suivante. Les traits les plus forts, les situations les plus intriguées, un poltron qui se dérobe, un traître qui brouille les cartes ou qu'on démasque, un malentendu qui se prolonge, ne vont qu'à faire sourire : jamais le franc rire n'éclate.

L'*Illusion comique* est d'un autre genre que les cinq premières comédies : Corneille y quitte sa manière pour s'inspirer de ce qui se faisait autour de lui. Le public avait pris goût à voir mettre en scène les comédiens, c'est un des signes où l'on reconnaît qu'une époque a la passion du théâtre. Corneille, exploitant cette veine après Gougenot et Scudéry, fit paraître des comédiens jouant une tragi-comédie et se partageant la recette après le spectacle. Ce furent les deux derniers actes de sa comédie.

Quant aux trois premiers, comme il y avait au Marais un acteur qui s'était fait une spécialité du caractère faux brave, Corneille les emplit du personnage de Matamore; il dessina une caricature énorme, d'une fantaisie éclatante et pourtant délicate. On aimait alors la magie, fort commode au reste pour produire à point nommé des situations. Corneille s'en prévalut pour encadrer les éléments incohérents de sa pièce, et réduire son exubérante invention aux strictes unités de temps et de lieu. Il a fait ainsi une œuvre extravagante et frivole, jamais ennuyeuse, où il a trouvé le ton de la franche bouffonnerie qui reste littéraire.

La comédie qui fait rire, s'ébauchait dans l'*Illusion*, elle se perfectionne dans le *Menteur*, œuvre de médiocre portée, mais de grand agrément. Ce n'est point le menteur que Corneille a peint, c'est le hâbleur : la différence est grande. Le rire naît en général des situations : mais les situations sont commandées et créées presque toutes par le travers irrésistible de Dorante. Ainsi l'œuvre sert de passage entre la comédie à quiproquos et la comédie de caractère. L'impression morale est nulle : et c'est la faiblesse encore de cette pièce. La scène célèbre où Géronte gourmande son fils, si belle quand on la détache, gêne et embarrasse quand on la replace dans l'intrigue : elle est trop réelle, et elle oblige à prendre au sérieux les fantaisies du menteur. Il y a donc encore quelque incohérence dans l'œuvre; le comique n'est obtenu qu'aux dépens du vrai. Pour faire rire par les honnêtes gens qu'il met en scène, Corneille a dû les éloigner de la réalité. Mais il n'estime plus

que la réalité simplement copiée suffise à la comédie, et il renonce au procédé qu'il avait appliqué dans ses premières pièces. Il comprend la comédie comme une expression plaisante de la vie : il ne consent pas à descendre à la farce comme quelques-uns autour de lui; il ne retourne pas à la charge sans mesure, comme il l'avait tentée dans le Matamore. Il cherche dans un élément du caractère la source de la plaisanterie; il tâtonne encore, et peut-être annonce-t-il plutôt Regnard que Molière. Mais ce qu'il indique avec sûreté ; ce qu'il pourra transmettre à ses successeurs, s'ils savent le lui prendre, ce qui fait du *Menteur* un modèle, c'est la forme, style et vers, si franche, si naturelle, si vivement comique. Ce n'est plus la finesse agréable de la *Veuve* et de la *Place Royale*, c'est quelque chose de plus marqué, une expression large et mordante, robuste et claire, qui saisit l'oreille et tient l'âme en joie.

CHAPITRE IV

LES ÉCRITS THÉORIQUES DE CORNEILLE

Mondory, qui faisait le *Cid*, écrivait à Balzac, le 18 janvier 1637, dans le premier succès de l'œuvre nouvelle : « On a vu seoir en corps aux bancs de nos loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs de lis. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour des cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire parée de chevaliers de l'ordre. » Les dames étaient déclarées en faveur de la pièce.

La cour voulut voir ce *Cid* tant admiré, et fut prise à son tour : les comédiens furent appelés trois fois au Louvre pour le jouer, et deux fois à l'Hôtel de Richelieu.

Il y avait de quoi éveiller les jalousies ; Corneille les exaspéra en publiant des vers qu'il avait,

disait-il, écrits depuis trois ans, et qui n'étaient vrais que de la veille. C'est la fameuse *Excuse à Ariste*, où se lisaient ces aveux :

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue :
Mon travail sans appui monte sur le théâtre,
Chacun en liberté le blâme ou l'idolâtre;
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements....
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,...
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans....
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.

Cette fierté qui prenait son rang, et le premier, irrita les faiseurs de comédies qui ne pensaient pas moins avantageusement d'eux-mêmes. Ils fondirent sur Corneille avec fureur. Il s'échangea dans cette fameuse querelle plus d'injures que d'idées, et l'auteur assailli ne demeura pas en reste avec ses adversaires.

Aussi ne m'arrêterai-je point après tant d'autres à feuilleter tous les écrits que Scudéry, Mairet, Claveret, Corneille, que le « véritable ami de MM. Scudéry et Corneille », et le « bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse », lancèrent dans le public. Je ne m'attarderai pas à scruter les motifs de l'hostilité de Richelieu, qui sans doute, s'il en avait eu d'autres que de littéraires, eût interdit la pièce ou logé l'auteur à la Bastille. Je ne raconterai point l'obligation où Richelieu mit l'Académie de condamner le *Cid*, la répugnance et l'obéissance de l'Académie, et la difficulté qu'elle eut à trouver une

forme de critique qui satisfît son exigeant protecteur. C'est une histoire trop connue pour y insister, et où l'on ne trouve presque rien de vraiment intéressant.

Scudéry soutenait dans ses *Observations* sur le *Cid* « que le sujet n'en vaut rien du tout; qu'il choque les principales règles du poème dramatique (et celle surtout de la vraisemblance); qu'il manque de jugement en sa conduite; qu'il a beaucoup de méchants vers; que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées; et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste ». Chapelain, à qui l'on doit la rédaction définitive des *Sentiments de l'Académie*, n'admit point que le sujet ne valait rien du tout pour la raison que Scudéry disait, mais il jugea tout de même qu'il se pouvait dire mauvais pour une autre raison. Il n'y trouva ni bienséances ni vraisemblances. Il condamna comme inacceptable et scandaleux le dénouement où une fille épouse le meurtrier de son père, et regretta que Corneille n'eût pas feint que le comte n'était pas mort de ses blessures, ou que Chimène se trouvait n'être pas la fille du comte. Il trouva que de traiter Chimène d'impudique et de parricide était excessif, mais que pourtant « son sexe l'obligeait à une sévérité plus grande ». Il prononça que « le théâtre était mal entendu en ce poème » et que l'auteur s'était mal tiré de l'unité de lieu comme de l'unité de jour. Il reprit beaucoup de mauvais vers et de façons de parler impures. Il accorda que Corneille avait bien rendu les beautés de l'original : mais il conclut qu'il avait mal choisi son modèle, et que « lorsqu'on choisit une servitude, on doit au

moins la choisir belle ». La pensée persistante de l'Académie sur le *Cid*, et qui se déclare même à travers les éloges semés çà et là avec une indulgence affectée, c'est que « le plus expédient eût été de n'en point faire de poème dramatique ».

Il eût été « expédient » que Corneille ne fît point le *Cid*! Voilà l'arrêt de M. Chapelain et de toute l'Académie. Le plus surprenant, c'est que Corneille souscrivit en partie à cette décision. Il ne se repentit pas d'avoir fait le *Cid*, mais il n'en fit pas un second. Je veux dire qu'il ne chercha plus ses modèles dans le théâtre espagnol; il alla à l'antiquité, à l'histoire, où Chapelain le renvoyait, et fit *Horace*, puis *Cinna*. Il ne reviendra à l'Espagne, dans le sérieux, que dix ans après, avec *Don Sanche*.

On peut mesurer par là l'impression que firent sur lui les *Sentiments de l'Académie*. Elle fut profonde et ne s'effaça jamais. Cette pédantesque leçon, où il était taxé d'ignorance et de manque de jugement, l'amena à se plonger dans la *Poétique* d'Aristote, et dans les Commentaires de la Poétique : il lut Robortello, Minturne, Castelvetro, Beni, Heinsius, Parius, Victorius. Il étudia toute sorte d'œuvres de théâtre, anciennes et modernes, les Grecs et les Latins, Hardy, Tristan, Ghirardelli, Stefonius. Il ne fit plus une pièce sans se munir à l'avance de réponses topiques à toutes les chicanes possibles sur l'invention, ou la conduite, ou la justesse du temps et du lieu. Au bout de vingt ans, il pensait encore aux *Sentiments de l'Académie*, et c'était pour les réfuter en même temps que pour répondre à certains endroits du livre récemment paru de l'abbé

d'Aubignac sur la *Pratique du théâtre*, qu'il se décidait à écrire ses trois *discours* sur l'art dramatique et les *examens* de ses tragédies [1].

Ces écrits théoriques de Corneille sont en assez mauvaise réputation dans le public. On se figure romantiquement ce pauvre grand homme se débattant sous le poids d'Aristote, mettant son génie à la gêne pour l'ajuster à la mesure des règles, ayant peine à obtenir la liberté de faire des chefs-d'œuvre, et rapetissé malgré tous ses efforts, gardant inexprimée une bonne partie de sa puissance, qui se serait épanouie à l'aise dans l'atmosphère d'*Hamlet* ou d'*Hernani*. La vérité est tout autre. Docile aux indications du public, très défiant de la critique, Corneille a fait ce qu'il a voulu. Il s'est justifié de son mieux, mais il a été au fond indépendant. Il a su trouver dans la *Poétique* d'Aristote et dans les règles ce qu'il lui importait d'y trouver, et il a peut-être inventé plus de règles qu'il n'en a subies.

L'air pénible et contraint de son exposition, ce procédé minutieux et subtil, qui oblige à se souvenir que ce grand poète est un avocat normand, résultent tout simplement de ce que, pour exposer les principes de son art, il a pris la méthode traditionnelle que le moyen âge avait transmise aux temps modernes, la vieille méthode des théologiens et des juristes : la voie du commentaire et de l'interprétation d'un texte

1. Ainsi l'œuvre fut faite, du moins les chefs-d'œuvre, avant la théorie. Cela met une différence entre Corneille et Victor Hugo. La theorie est la justification de l'œuvre. C'est précisément pour cela qu'elle l'explique bien, et que nous devons l'étudier avant.

consacré. Le texte autorisé, dans l'espèce, était celui d'Aristote : Corneille s'y est attaché; et, avec une adresse qui eût fait honneur à un docteur de Sorbonne, il en a fait sortir ses propres idées. La gêne que nous trouvons dans ses déductions est précisément le signe de l'indépendance originale de ses pensées.

Mais il n'a pas pris la *Poétique* d'un bout à l'autre pour y accrocher ses conceptions : il a choisi les questions qu'il estimait essentielles; il a parcouru successivement celles qui se rapportaient à l'art dramatique en général, puis celles qui regardaient la tragédie en particulier; et enfin il a examiné la question alors brûlante entre toutes, celle des unités.

Il a traité tous ces problèmes avec une sérieuse conviction, en homme qui a longuement réfléchi sur son art; s'il n'est pas toujours facile à suivre ni divertissant, et s'il use de phrases techniques ou pédantes, c'est qu'il parle métier et veut être précis. Il fuit le lieu commun et le développement littéraire : c'est un mérite. Je ne sais pas d'écrits où un auteur dramatique ait plus loyalement, plus attentivement, plus intelligemment étudié ou expliqué son art.

Corneille se demande d'abord si la tragédie a un but moral. Scudéry, l'Académie, n'hésitaient pas à répondre par l'affirmative. D'Aubignac la nommait « l'Ecole du Peuple ». Corneille dit : « La poésie dramatique a pour but le seul plaisir du spectateur ». Il le répète en maint endroit : le but de l'art, c'est de plaire. Et l'on plaît par l'imitation de la nature, par la vérité du portrait qu'on offre de l'humanité. Sans doute une certaine utilité morale se rencontre bien

dans le poème dramatique : mais des quatre moyens d'obtenir un effet moral, que le théâtre peut essayer, le premier est l'emploi des sentences, et il faut en être très ménager; le second est le dénouement qui punit le crime et récompense la vertu, et il ne faut pas s'y astreindre; le quatrième est la purgation des passions, et c'est quelque chose qui ne se comprend pas très bien. Reste le troisième moyen, qui est « la naïve peinture » des mœurs, c'est-à-dire la vérité, où consiste le plaisir : si bien que lorsqu'on plaît par le vrai, on peut être assuré de tenir toute la moralité permise à l'œuvre d'art.

La vérité étant le but, la vraisemblance sera la loi : toutes les règles se réduisent à rendre les pièces aussi vraisemblables que possible.

Et voilà pourquoi Corneille acceptera les unités, du moment qu'il sera bien convaincu que le public y tient. Pour lui, il n'y tenait pas autrement, parce que, dès le premier jour, par son bon sens ignorant et créateur, il avait découvert pour son usage le fondement substantiel de ces règles : la loi de la concentration de l'action dramatique. Ayant trouvé cela, il n'avait pas besoin des règles. On les impose : il les accepte; elles ne le gêneront pas. Il les prend, ainsi que tout le monde en son temps, comme la condition d'une exacte vraisemblance. Si l'on veut réduire au minimum les conventions inévitables, et ne point dissiper l'illusion qui est l'effet et le signe de la vérité de l'imitation, il faut, une fois que le spectateur a accepté le plancher de la scène comme étant un certain lieu du monde, ne point le déranger dans cette croyance complaisante : que le lieu donc,

une fois choisi, soit le même jusqu'au bout de la pièce. Et qu'il soit unique aussi, car la scène n'étant pas large, il n'y a pas de vraisemblance à supposer que le côté droit est Paris et Rome le côté gauche. Pour le temps, le spectateur sait bien qu'il passe deux ou trois heures au théâtre : ne lui montrez donc pas des années ou des mois ou des semaines de la vie d'un héros. Voilà le principe rigoureux : le portrait le plus vrai est celui qui est *grandeur nature*; trois heures de la vie pour trois heures de représentation; une chambre ou une place de quelques toises pour quelques toises de scène.

Mais cette rigueur d'interprétation va mettre Corneille à l'aise et lui rendre sa liberté. Les règles, pour les théoriciens, sont des formules absolues : vingt-quatre heures, un lieu. En les poussant à leur principe, il semble les resserrer ; mais il les élargit : d'absolues, il les fait relatives. Elles deviennent un idéal, un *maximum* de concentration, qui variera avec les sujets. Ce qui peut se mettre en douze heures n'a pas droit à se dilater : mais ce qui a besoin de trente heures ne doit pas s'étrangler. Les théoriciens, qui ne sont pas hommes de théâtre, ne voient que la règle invariable. Corneille voit les sujets, inégalement constitués. Chaque sujet a son caractère, sa beauté, qu'il s'agit de réaliser. Et c'est là l'important. Certains se ramènent facilement à la règle, d'autres plus malaisément; ce ne sera pas une raison pour rejeter une belle matière. Il suffira d'avoir fait tout ce que la constitution du sujet permettait de faire. La vraisemblance et les unités seront suffisamment gardées, si l'on ne prend jamais plus

de temps ni un lieu plus étendu qu'il ne faut pour poser et résoudre la question tragique.

Pour l'unité d'action, notre poète est plus porté à resserrer qu'à relâcher la rigueur de la règle. Il la définit par l'*unité de péril* : il se condamne sévèrement s'il a fait un chef-d'œuvre comme *Horace*, où le héros passe d'un péril à un autre. Ici Corneille est véritablement original et novateur, car si sa théorie vient après celle de d'Aubignac, la théorie de d'Aubignac avait été précédée de ses œuvres. Le péril doit être *un*, parce que l'œuvre dramatique est un problème : lorsque la solution est trouvée, tout est fini, sans qu'on doive poser un problème nouveau. L'exposition contient la question, le dénouement donne la réponse, le cours de l'action démontre la nécessité ou la justesse de la réponse. La tragédie consistera donc à exposer les moyens par lesquels le fait illustre, qui est le sujet tragique, est produit, à mettre sous les yeux du public le jeu de sentiments et de passions qui, concourant ou s'opposant, travaillent à retarder ou amener l'événement final. Voilà, dans la technique du théâtre, la grande invention de Corneille, l'idée par laquelle il est le vrai fondateur du théâtre français : il a donné sa constitution définitive à cette forme du poème dramatique qui réalise encore aujourd'hui, pour la plupart des Français, la seule notion légitime du théâtre : il a le premier défini avec une claire conscience la loi fondamentale du système, que l'action tragique est l'étude de la préparation morale d'un fait.

Or, quoique cette conception s'ébauchât dans des œuvres antérieures, elle était encore si confuse que

ni l'Académie ni Scudéry, en critiquant le *Cid*, ne la comprenaient encore. Scudéry posait en principe, et l'Académie n'en disconvenait pas, qu'une tragédie ne comporte pas d'intrigue, ni aucune incertitude du dénouement; que, dès le premier instant, le malheur s'y dessine, sans tenir jamais les esprits en suspens. C'est-à-dire qu'il définissait encore la tragédie comme on pouvait le faire au temps des *Juives* ou de *Scédase*. Mais, avec le *Cid*, l'intérêt et le travail tragique s'étaient déplacés : le *fait* n'était plus la *matière*, mais la *conclusion* de l'action, et l'important n'était plus de voir marier ou égorger les héros, c'était de suivre pas à pas leur progrès vers l'un ou l'autre but, d'expliquer par quels ressorts croisés ils tombaient dans l'état définitif de bonheur ou de malheur. Le drame consistera désormais dans le conflit psychologique plutôt que dans l'intensité pathétique, quoique, dans le *Cid* et dans quelques-unes des premières tragédies du poète, l'intensité pathétique se rencontre.

De cette conception qu'il amène à toute la précision technique dont elle est susceptible, Corneille tire les règles minutieuses de l'agencement des pièces de théâtre. Comme il faut que le spectateur saisisse bien le mécanisme producteur du dénouement, il ne faut pas se charger d'hypothèses trop nombreuses, c'est-à-dire fonder l'action sur un trop grand nombre de données que la mémoire aurait peine à retenir et l'esprit à ajuster ensemble. Comme il faut qu'on suive sans peine le jeu de ce mécanisme, il faut que tous les ressorts qui joueront soient présentés et classés le plus vite possible :

l'exposition, c'est-à-dire le premier acte, fournira toutes les données, fera apparaître tous les personnages. Tous les éléments de la solution cherchée doivent être mis d'abord sous les yeux du public sinon, et si l'on a besoin d'introduire au cours de la pièce une donnée nouvelle, un agent nouveau, c'est l'aveu que le problème était d'abord mal posé ou insoluble. Comme le dénouement doit être le terme nécessaire de l'action il faudra que l'action soit liée et continue jusqu'au dénouement : liaison des actes, laissant tous (sauf le dernier) le sentiment de l'inachevé, du non-définitif; liaison des scènes, chaque scène tour à tour tirée et tirant, produite et productrice. Il faudra que l'on suppose le moins d'intervalle qu'on pourra entre l'exposition et le dénouement, et surtout entre les actes, de peur de relâcher la dépendance rigoureuse du dénouement : car si le travail des acteurs n'est pas continu, qui garantira que ce qui précède est cause de ce qui suit, et qu'il n'a pas pu ou dû se glisser dans l'intervalle quelque facteur inconnu, auquel une part d'action reviendra? qui garantira ou rendra vraisemblable la conservation des forces en conflit et de leur relation réciproque, pendant le repos des acteurs? Enfin le dénouement doit tout conclure, répondre à tout ce que l'exposition a proposé, ne laisser aucun personnage dans un état de suspension et d'attente : en un mot, c'est une liquidation générale de tous les intérêts et une retraite définitive de tous les agents. Ce dénouement doit n'être que le prolongement naturel de l'action initiale, il doit se produire par le simple jeu des ressorts choisis au début : ni les revirements subits,

ni les dieux descendus du ciel ne sont autorisés à l'introduire. La machine montée au premier acte doit fonctionner jusqu'au cinquième sans que le poète y mette la main. Toute cette mécanique cornélienne est la conséquence logique de la nouvelle conception de l'action dramatique.

Corneille semble pourtant avoir gardé quelque chose de l'ancienne poétique : c'est la persuasion que la tragédie doit avoir pour sujet un événement inouï, qui soit hors de la nature commune et de l'expérience journalière : comme un frère qui tue sa sœur, une mère qui tue son fils, une fille qui épouse le meurtrier de son père. « Je ne craindrai pas d'avancer, dit-il, que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. » Mais il faut bien comprendre ce qu'il veut dire : il entend par là que les événements qui arrivent tous les jours, qui n'excitent aucune surprise, ne sont pas ceux que la tragédie doit choisir. Il faut qu'on s'étonne du fait, pour que l'on prenne un vif plaisir à voir comment c'est arrivé. Mais en s'étonnant, il ne faut pas que l'on doute : le sujet sera donc invraisemblable et vrai. Où trouver de tels faits? Dans l'histoire : et en effet, en posant le principe que le sujet tragique doit n'être pas vraisemblable, Corneille prétend simplement obliger le poète à traiter des sujets *historiques*. L'histoire garantit la possibilité de l'invraisemblable : car, comme dit Aristote, si ce n'était pas possible, ce ne serait pas arrivé.

Cette garantie de possibilité qu'on demande à l'histoire est la seule raison qui mène Corneille à y prendre ses sujets : la seule aussi qui lui fasse écarter

la tragédie bourgeoise, le drame, dont il a posé la définition et la légitimité dans la Lettre à M. de Zuylichem, en tête de la comédie de *Don Sanche*. Il suffirait, pour qu'on pût prendre des héros bourgeois, que l'histoire eût enregistré leurs catastrophes domestiques; mais l'histoire, en général, ne regarde que les princes et les ruines publiques.

Dans cette prescription du sujet historique, Corneille trouve un avantage, qui surtout l'y attache : il se garantit contre les chicanes des critiques et la tyrannie de la mode ou des mœurs. Tandis que Scudéry, l'Académie, d'Aubignac, font une loi au poète de suivre l'opinion du spectateur sur les bienséances, et de la prendre pour la mesure du vraisemblable — ce qui forcément jette la tragédie dans l'invention romanesque, — Corneille s'affranchit par l'histoire, et refuse de dénaturer les conditions essentielles et caractéristiques de ses sujtes. Il prend ainsi le droit de ne pas *adoucir*, comme on dira plus tard, c'est-à-dire escamoter ou masquer l'horreur du fait tragique. Camille sera tuée par Horace, et ne se jettera pas sur l'épée de son frère, comme le voulait d'Aubignac. Chimène épousera Rodrigue, et restera la fille du comte mort. Que dire à tout cela? *C'est de l'histoire*. Sous cet abri, Corneille fait ce qu'il veut, ce que sa conception personnelle du théâtre et d'un sujet lui impose. Il n'y a pas d'endroit où triomphe plus sa subtilité normande que lorsqu'il expose la façon de s'y prendre pour falsifier l'histoire sans en avoir l'air. Cette histoire, qu'il fait respecter, il ne la respecte que s'il y trouve son compte : il la change dès qu'il le peut avec profit, et sans risque.

La mesure à garder, c'est que le public ne se doute de rien. Tout ce qu'on fait passer s'absout par là même; mais on est coupable si on se fait prendre.

Une autre différence capitale qui donne à Corneille un grand avantage sur les théoriciens de son temps, c'est que ceux-ci ne s'occupent guère que du formel et négligent la matière tragique. Il semble qu'on puisse tout mettre, ou n'importe quoi, en tragédie, si l'on observe les règles, recettes et bienséances du genre. Corneille définit avec soin la matière propre à fournir de belles tragédies, celle qui est bonne à travailler selon les règles. Il suit pas à pas Aristote, et arrive, en le commentant, à poser des principes contraires au texte.

Aristote, qui se plaçait au point de vue grec, et jugeait du mérite d'un sujet par sa richesse pathétique, établissait quatre catégories de cas tragiques :

1° *A connaît B (son ami ou parent), et le tue* : ainsi Médée tue sciemment ses enfants;

2° *A tue B, sans le connaître, puis le reconnaît* : ainsi Œdipe a tué Laïus sans le connaître, et apprend ensuite qu'il est parricide;

3° *A veut tuer B, sans le connaître, mais le reconnaît*: ainsi Iphigénie, en Tauride, va immoler Oreste, quand leur reconnaissance le sauve;

4° Enfin, *A connaît B, veut le tuer, et ne le tue pas.*

Aristote, qui, je le répète, mesure tout au pathétique, rejette tout à fait la quatrième espèce, méprise la première, approuve la seconde, et met la troisième au-dessus de tout. Les deux espèces qu'il loue sont celles qui comportent des déguisements d'identité et des reconnaissances, ressorts puissants de pitié et

de terreur. Corneille, qui ne ramène pas tout au pathétique, mais à l'étude des motifs, préfère les deux autres formes, celles où il y a le moins d'inconnu, où l'acteur sait ce qu'il fait, et demeure responsable de son acte. Presque toutes ses pièces rentrent dans la première et la quatrième catégorie. *Horace* et *Polyeucte* représenteraient bien la première; le *Cid*, *Cinna*, appartiennent à l'autre. Tous ses chefs-d'œuvre se classent dans les deux espèces qui déplaisent à Aristote : rien ne découvre mieux la nature originale de la tragédie française, telle qu'il l'établit.

Corneille décide encore diverses questions : que la tragédie « demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et mâle que l'amour », ce qui l'achemine aux sujets politiques; que les rois et les héros doivent être représentés en leur humanité, non dans la particularité de leur condition; que le personnage tragique peut s'élever au delà de cette médiocre bonté où Aristote veut le renfermer, et être ou tout à fait bon ou tout à fait méchant, sans cesser d'être semblable ou sympathique au spectateur : ici encore, l'indépendance de Corneille éclate; mais ce n'est plus sa technique qu'il défend, c'est proprement sa psychologie, sa vue de l'âme humaine.

Telles sont en raccourci les idées principales de notre poète sur son art. On peut reprendre dans sa discussion bien de la lourdeur scolastique et de la chicane normande. Il marque aussi parfois un peu trop de goût pour les habiletés de métier : son excuse, c'est qu'il venait de créer ce métier. Mais ce sont là des défaillances où il ne faut pas s'arrêter. En géné-

ral, Corneille a la préoccupation, le scrupule de la vérité. S'il a su la voir et la rendre, ce n'est pas pour le moment la question. Il a voulu et il a cru y aller : il y a tendu constamment. C'est à la vie qu'il retourne sans cesse pour décider les questions douteuses d'esthétique théâtrale et juger ses propres inventions. Tous ses *Examens* en font foi. La tragédie admet-elle les longues narrations? admet-elle l'esprit? admet-elle les apartés? admet-elle les sentences? A toutes ces questions, il répond en examinant ce qui est vrai, ce que la nature recommande; on peut même trouver qu'il est plus soucieux de vérité que de poésie.

Corneille écrivait à l'abbé de Pure, après lui avoir exposé les sujets de ses trois *Discours* : « Je crois qu'après cela, il ne reste plus guère de questions d'importance à remuer, et que ce qui reste n'est que la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale et la politique ». Le style, les passions, les intérêts, — l'éloquence, la psychologie, l'histoire, — il ne reste plus que cela vraiment. Mais cela, c'est tout Corneille, pour le grand public du moins, qui dans l'imitation théâtrale s'intéresse plus aux effets qu'aux procédés.

CHAPITRE V

L'HISTOIRE ET LA POLITIQUE DANS LES TRAGÉDIES DE CORNEILLE

Corneille fut créateur en deux choses, dans la forme et dans l'esprit de la tragédie. Il organisa la pièce de théâtre comme un système fermé où s'opère par un jeu visible de forces la production d'un état définitif appelé *dénouement*. Mais cette méthode qui déplaçait tout l'intérêt du spectacle tragique et, de l'effet, le transportait aux ressorts, conduisait à une autre invention : de ces moyens producteurs des faits, les plus intéressants, les seuls intéressants par eux-mêmes, sont les moyens moraux, motifs et passions. D'où, ayant déterminé que l'action tragique consisterait à chercher la solution d'un problème, Corneille en vint naturellement à concevoir que le problème devait être d'ordre psychologique : l'antagonisme des moyens et des obstacles deviendrait ainsi un conflit des volontés ou des sentiments favorables et contraires. Le champ de l'invention serait la formation des résolutions par lesquelles une personne

choisit son bonheur ou son malheur. En ces deux choses, intrigue et psychologie, consiste toute la tragédie classique, en tant que commune à Corneille et à Racine.

Mais, posant l'intérêt tragique dans l'étude des causes morales, Corneille a éclairé toutes ses peintures d'un même jour : il a adopté un parti pris, qui fait l'unité, et la plus sensible originalité de son œuvre. Il a « sa » psychologie, singulière et personnelle, un système à travers lequel il voit la vie, auquel il réduit toutes ses imitations de la vie. Dans tous les facteurs internes de nos actes, il isole un principe : la raison; une force : la volonté; il recherche comment la volonté fait triompher la raison. Dans l'infinité du réel et du possible, il choisit les cas merveilleux où s'exprime la grandeur de la volonté tendue contre les sollicitations du dedans et les pressions du dehors; il déploie la beauté de l'âme libre prolongeant par un fier effort l'idée de sa raison dans son acte.

Cette conception éclate dans le *Cid*, mais elle n'y surgit pas brusquement, sans préparation. Elle s'annonçait dans certains traits de *Médée*, dans ce cri fameux : *Moi*, *moi*, *dis-je*, *et c'est assez*, dans cet aspect d'indomptable énergie où se transfigure la faible et violente héroïne d'Euripide. Dans la comédie de la *Place Royale*, Corneille présentait un cavalier qui se faisait haïr de gaieté de cœur de sa maîtresse, parce qu'il se sentait trop près d'en être dominé, et qui volontairement choisissait la souffrance de la rupture pour reconquérir à ce prix la disposition de sa volonté : si bien qu'Attila ne sera, trente ans plus

tard, qu'une transposition tragique de cet Alidor. Pour justifier l'étrange procédé de cet amoureux, Corneille écrivait dans la dédicace de sa pièce : « L'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire : on ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas ; si on en vient jusque-là, c'est une tyrannie dont il faut secouer le joug ; et enfin la personne aimée nous a beaucoup plus d'obligation de notre amour, alors qu'elle est toujours l'effet de notre choix et de son mérite, que quand elle vient d'une inclination aveugle, et forcée par quelque ascendant de naissance à qui nous ne pouvons résister. » Le voilà dans ces lignes qui prend position ; et jusqu'à la fin, pendant quarante années, son œuvre sera l'affirmation, la glorification de notre liberté.

Aussi peut-on considérer l'idée de la volonté comme le principe générateur de la tragédie cornélienne : choix et couleur des sujets, emploi de l'histoire, dessin des caractères et des passions, action et intrigue, style enfin et vers, tout procède de là.

Lorsqu'on relit la liste des tragédies de Corneille, on s'aperçoit qu'il a rarement repris les sujets traditionnels, ceux qui, des Grecs aux Romains, des anciens aux Italiens, des anciens et des Italiens aux Français, et des poètes du XVIe siècle à ceux du XVIIe, passaient de main en main comme la matière par excellence du poème tragique. Sauf *Médée*, *Œdipe*, *Sophonisbe*, on peut dire qu'il offre des sujets neufs, dont la valeur tragique est découverte par lui. *Horace* avait été traité une fois : mais précisément, si le drame pathétique y est facile à découper, c'est un

sujet presque irréductible au type classique que je viens de définir. Le tableau pathétique s'y développe au détriment du problème moral, et l'on a peine à déterminer quel est le fait en vue duquel doit s'organiser le jeu des volontés. *Cinna*, *Polyeucte*, *Nicomède*, *Heraclius*, *Théodore*, *Sertorius*, *Othon*, sont des pièces construites sur des données extraites directement de l'histoire, et constituent comme des découvertes de sources tragiques.

Dans l'histoire, c'est l'histoire romaine qui a retenu le plus souvent Corneille, et son théâtre est une magnifique illustration des grandes époques de Rome. Voici le temps des rois, dans *Horace*; la conquête du monde, dans *Sophonisbe* et dans *Nicomède*; les guerres civiles, dans *Sertorius* et dans *Pompée*. L'empire s'affermit dans *Cinna*; *Othon*, *Tite et Bérénice* nous ouvrent la cour impériale; dans *Polyeucte* et *Théodore* apparaît le conflit du christianisme et de l'État romain, *Pulchérie* et *Héraclius* nous conduisent jusqu'au bas Empire. *Attila* présente les barbares. Un reflet de Rome, de Rome vaincue et humiliée, éclaire encore *Suréna*.

La Grèce n'a que trois pièces (si je ne compte pas les pièces à machines) : *Médée*, *Œdipe*, *Agésilas*. *Rodogune* est grecque encore : la scène est dans la Syrie hellénisée des successeurs d'Alexandre. *Pertharite* nous introduit chez les Lombards; le *Cid* et *Don Sanche* nous montrent l'Espagne. Tous les chefs-d'œuvre sont romains, sauf le *Cid* et *Rodogune*. Avec la préférence pour Rome, éclate l'aversion de la mythologie, où Racine devait si souvent chercher ses sujets.

On conçoit aisément pourquoi Corneille s'est tourné si souvent vers Rome. Il ne pouvait trouver une histoire plus riche, plus variée, mieux préparée à subir la forme dramatique, et qui satisfît mieux à la condition essentielle de fournir à la tragédie une garantie d'authenticité ; les historiens de Rome ont, avec l'abondance des détails, qui fait vivre, l'autorité, qui fait croire.

Puis il n'y avait pas d'histoire qui se prêtât mieux à contenir la psychologie cornélienne. Dans la réalité, le génie romain, dur, étroit, brutal, avare, incapable de subtile métaphysique et de lyrisme sublime, borné à la recherche de l'utile et aux pensées pratiques, arrivait à la noblesse par la maîtrise de soi, par l'effort patient, par l'intelligence de la discipline nécessaire. Il soumettait la force au calcul et à la raison. Il concevait l'utilité d'une morale, et son énergie, son activité cherchaient une règle pour s'exercer avec sécurité.

Ce caractère, dépouillé de sa grossièreté, épuré par les regrets des politiques et par l'idéalisme des philosophes, animé par l'imagination des historiens et des poètes, fournit aux écoles et à l'art de l'Empire un type hautain de désintéressement et de fermeté. Les personnages historiques s'emplirent de la beauté morale conçue par un âge plus délicat et moins fort; les consuls chevelus, les citoyens nourris d'ail, éleveurs de porcs, qui avaient soutenu la République, devinrent de purs « stoïciens », serviteurs impassibles de l'ordre universel et de la raison souveraine. Sénèque, Juvénal les donnèrent en exemple, et Plutarque fit croire qu'ils avaient vécu.

La Renaissance retrouva ces figures, et les fit sortir des livres anciens. Une idée du Romain grave, immolant sa vie et sa famille à sa patrie, producteur infatigable d'actes sublimes et de mots qui valent des actes, hanta tous les esprits lettrés. On la suit de Montaigne à Balzac, de Balzac à Bossuet, de Bossuet à Montesquieu; elle transporte encore Vauvenargues et Rousseau; et si elle a fait venir bien des déclamations sur les lèvres de nos révolutionnaires, elle a mis en leurs cœurs un principe de noblesse virile.

Corneille n'eut donc qu'à recevoir ce que l'histoire, ou ce qui passait pour être l'histoire, lui offrait. Cette figure du Romain, un peu creuse en sa grandeur, était bien la forme qui convenait pour loger l'âme libre que le poète concevait. La psychologie cornélienne était bien le mécanisme qui pouvait remuer ces mannequins grandioses. Il y avait harmonie entre la tradition et l'hypothèse, entre la convention historique et le système moral.

La qualité de Romain nous est par avance une garantie d'héroïsme. Ne sont-ce pas ces noms barbares, Rodelinde, Pertharite, Grimoald, Unulphe, qui nous rendent invraisemblables les grands sentiments et les héroïques calculs des personnages? Jamais on ne croira de ces Lombards ce qu'on croit sans peine de gens qui s'appellent Horace ou Pompée, Émilie ou Pauline.

En dehors de Rome, il n'est qu'un peuple qui ait, dans l'histoire ou dans l'opinion, un privilège d'héroïsme : c'est le peuple espagnol. Là aussi le sublime cornélien vient naturellement comme une floraison

indigène : il a des tons plus chauds, une exubérance plus folle que dans le terroir romain. Dans le *Cid* et dans *Don Sanche*, les actes font bien l'effet d'être le produit direct des âmes, et l'on ne voit pas les sutures qui rattachent la psychologie du poète aux données des sujets.

Ce sont les tragédies romaines qui ont fait célébrer « Corneille historien ». Dès son temps, et surtout contre Racine, on a vanté chez lui le scrupuleux respect de l'histoire. Mme de Sévigné, Subligny, Saint-Évremond en ont laissé des témoignages notables. « Ceux, dit Saint-Évremond, qui veulent représenter quelques héros des vieux siècles, doivent entrer dans le génie de la nation dont il est, dans celui du temps où il a vécu, et dans le sien propre » : et c'est selon lui le mérite éminent du seul Corneille, « qui fait mieux parler les Grecs que les Grecs, les Romains que les Romains, les Carthaginois que les Carthaginois ne parlaient eux-mêmes ».

Il est certain que Corneille s'attribuait volontiers ce mérite; qu'il faisait valoir son soin de garder « les vérités historiques », toutes les fois qu'il n'avait pas à expliquer son droit de s'en affranchir; qu'il a tâché toujours de couler ses inventions parmi les faits réels en les y assortissant, de façon que le mélange fût aussi peu apparent que possible; qu'il a, pour cet effet, patiemment dépouillé les historiens, utilisant tous les textes, cueillant ici un fait, là un nom, appliquant toutes ces pièces avec un soin méticuleux pour faire à son œuvre comme un revêtement d'histoire authentique. Il n'a pas craint de choquer le goût ou les mœurs de ses contemporains par des

traits historiques qu'il conservait : il a laissé deux femmes à Pompée, deux maris à Sophonisbe; il a fait mourir Attila d'un saignement de nez; il a envoyé Théodore à son étrange supplice, et autorisé Pulchérie à faire sa profession de virginité dans le mariage. Quand on compare ces pièces de Corneille à celles où Quinault escamote si délicatement les données scabreuses ou révoltantes des sujets antiques, on conçoit que le public du XVII[e] siècle ait concédé à Corneille la fidèle observation de l'histoire.

Il se rencontre aussi chez lui des couplets, des narrations, des scènes, où son vigoureux génie interprète admirablement quelque donnée historique, un fait illustre, une situation caractéristique. On citerait la narration du combat des Horaces et des Curiaces, le tableau oratoire des proscriptions dans Cinna, le dessin de l'attitude et de la mort de Pompée, de César humiliant le roi Ptolomée, le discours de Galba sur la nécessité de l'empire dans *Othon*; et surtout, dans *Polyeucte*, cette si juste intelligence de l'état des chrétiens dans l'empire; dans *Nicomède*, cette saisissante explication de la politique romaine, non par les discours seulement, mais par toutes les démarches de Flaminius. Toutes les fois que Corneille rencontre un beau texte de Tite-Live, ou de Lucain, ou de Tacite, toutes les fois qu'il importe à son dessein de marquer une vérité historique, il est incomparable.

Mais aussi il n'en fait jamais sa principale affaire. Sa théorie ne le lui commandait pas, et ne l'astreignait à utiliser l'histoire que pour faire croire, comme on dit, que *c'était arrivé*. La précision historique

est un moyen de donner de la vraisemblance au drame, rien de plus : aussi n'est-il pas, à son avis, obligé au delà de son besoin. Ne traitant pas la vérité historique comme fin, il s'en passe délibérément, quand elle le gêne.

Pour les faits, il les altère sans scrupule. C'est visible et secondaire. Pulchérie a gouverné l'empire trente-six ans : il réduit ce temps à quinze ans pour lui donner deux amoureux sans ridicule. Il fait vivre Sylla six ans de plus qu'il n'a vécu, pour sauver la dignité de son Pompée. Dans *Héraclius*, il fait régner Phocas vingt ans au lieu de huit, prolonge de dix ans la vie de l'impératrice, veuve de Maurice, suppose Héraclius fils de ce Maurice, en abusant d'une similitude de nom : un historien lui dit que la nourrice du jeune fils de Maurice a eu la pensée de livrer son fils au tyran au lieu de l'enfant impérial, sur quoi il suppose que cette pensée a eu son effet. Enfin, il attribue un fils à Phocas, et suppose que, par une nouvelle substitution, le fils du tyran a été élevé sous le nom du fils de la nourrice, et que le prince Héraclius, déjà déguisé sous le nom de Léonce, a pris la place et le rang du fils de Phocas. Si bien que dans cet extraordinaire imbroglio, il n'y aura plus d'historiques que trois noms : Héraclius, Maurice, Phocas. Parti de la loi du sujet historique, Corneille arrive, en appliquant sa théorie de l'usage de l'histoire, à la constitution d'une action entièrement romanesque.

Sa justification, à ses yeux, était que le public ne s'apercevrait de rien. Quant aux critiques, il suffira qu'on puisse, pour tel trait les renvoyer à Baronius, pour tel autre à Joannes Gerundensiz, à Siméon

Métaphraste, à Paul Diacre, etc. La méthode est d'inventer librement, en gardant les faits trop connus, que nul n'ignore, et en multipliant les détails exacts, qui peuvent se ramasser chez les historiens : entre les deux se glissera insensiblement tout le pur vraisemblable sans réalité dont le poète a besoin.

Plus grave, et de plus de conséquence est l'altération des caractères. Quel rapport entre la fière Cléopâtre, ambitieuse et froide, de la tragédie de *Pompée*, et la voluptueuse Égyptienne que Plutarque a montrée? Mais Corneille, qui sait lire Baronius quand il y a intérêt, n'a pas regardé Plutarque pour dessiner Cléopâtre. Quel rapport entre l'Othon de Tacite, un mol et faible épicurien, et l'Othon de Corneille, une âme forte, toujours maîtresse de soi, et prouvant sa force par sa souplesse même? Cet admirable Auguste, désabusé, las, libre, et s'élevant ainsi à la générosité, qu'a-t-il de commun avec l'astucieux vieillard de Tacite, qui jusqu'à la fin ne se fera aucun scrupule de verser le sang et ne saura pas refuser un meurtre à sa femme? Enfin la tragédie de *Nicomède* est très significative; l'histoire offrait deux études curieuses à faire : un habile diplomate dans Flamininus, un farouche et rusé barbare dans Nicomède. Corneille rejette Flamininus, que Plutarque et Tite-Live lui présentent dans une si nette réalité : il forge un chimérique Flaminius, espérant bien que la ressemblance des noms empêchera de découvrir la falsification : et pourquoi cette adresse? pour se ménager deux beaux vers, et une foudroyante réplique. Il retient Nicomède : mais il ne s'occupe pas de ce que fut dans l'histoire ce tyranneau asiatique,

assassin de son père; il loge dans ce personnage une âme héroïque, pure, incapable de défaillance. Il sait bien que nous ne nous apercevrons pas de la substitution. Il n'y aura personne dans la salle pour réclamer ce que l'histoire promettait, un petit despote d'Orient, souple et ambitieux, raffiné et féroce, une réduction enfin de Mithridate.

Ni les faits donc, ni les caractères ne contraignent l'invention du poète. Mais du moins il observera dans chaque sujet la couleur, cette indéfinissable singularité qui résulte du climat, des mœurs, des traditions, des circonstances? Encore moins. Tout le procès d'Horace, conduit au roi, renvoyé par le roi, condamné par des duumvirs élus, appelant des duumvirs au peuple, toute cette procédure si caractéristique est remplacée par un banal et froid jugement du roi Tulle : c'est que les unités exigeaient qu'on finît vite. Et le procès n'était pour Corneille qu'un dénouement, non une action de soi intéressante. Il fait de son Auguste l'*empereur*, une figure idéale de souverain absolu; il aurait su lire Suétone, pourtant, aussi bien que Fénelon, s'il l'avait voulu; mais il n'a senti nul besoin de nous divertir par l'hypocrite modestie de la vie extérieure du *princeps* romain. Il aurait bien su découvrir que Cornélie était une contemporaine de Catulle et de Claudia, une dame mondaine, lettrée, musicienne, une Romaine frottée d'alexandrinisme : mais il lui fallait une héroïne républicaine; il a rappelé le type austère de la matrone du temps d'Annibal : tant pis pour la couleur et le pittoresque historique.

Si l'on veut aller au fond des choses, il ne

recherche ni ne repousse la couleur locale. C'est un accident si nous la trouvons dans sa peinture. Il ne la connaît pas. Il y est indifférent. Il ne *voit* pas l'image pittoresque du passé. Il connaît des faits, des caractères : mais qu'il y ait, indépendamment des faits qui sont la trame de l'histoire et qui donnent le dessin de l'intrigue tragique, indépendamment des caractères où se manifestent les types divers de l'humanité morale, qu'il y ait une *couleur*, quelque chose d'unique et de propre qui fasse une époque, un homme différents de toutes les époques et de toutes les personnes, en vérité il ne s'en doute pas.

Aussi procède-t-il avec toute la candeur de l'inconscience. Y a-t-il rien de Lombard ou de Hun dans *Pertharite* ou dans *Attila*? il n'est pas d'écolier de troisième qui n'enseignât aujourd'hui à Corneille à donner par un choix de détails la vision de ces barbares. Il ne reste rien de réel dans *Attila* que le saignement de nez, qui fait une note fausse, parce que la tragédie nous a transporté en dépit des noms dans un tout autre monde. Jamais Corneille n'a semblé *voir* les admirables restitutions du passé où ses sujets l'invitaient : dans *Sophonisbe*, trois races, trois civilisations, Romains, Numides, Carthaginois; costume, état social, mœurs, dieux, tout était différent, tout contrastait : quel sujet pour un Flaubert! Dans *Pompée*, encore des Romains, mais en contraste cette fois avec l'Égypte hellénisée, la brutalité du conquérant fasciné, ébloui, enragé de jouir, la corruption savante et folle des vaincus, le cadre fastueux et fantastique des palais et des temples, les dieux prodigieux et inquiétants; il y avait

de tout cela même dans Lucain. Corneille l'a laissé tomber : cela n'entrait pas dans son action.

Si l'on veut y regarder de près, que reste-t-il d'espagnol dans le *Cid*? Don Diègue brandissant l'épée de Mudarra, ou mordant les doigts de ses fils, saint Lazare apparaissant à Rodrigue sous les traits d'un lépreux, toute l'Espagne rude et dévote est soigneusement effacée par l'imitateur de Guilhem de Castro. Otez le fait et les noms de la légende : il n'y a pas un trait, pas une note qui donne la sensation qu'on est en Espagne plutôt qu'ailleurs. Tout est humain, non local.

Et c'est pour cela que tout est français. On n'échappe pas à la particularité, à la localité : et quand un poète ne se fait pas une loi de rendre la couleur de ses sujets, il prend sans y songer celle de son temps.

Ce défaut de curiosité pittoresque chez Corneille, et cette insouciance dans la localisation des sujets ne sont pas pour nous étonner. Il a le génie de son temps : réaliste, pratique, actif. L'histoire, cette mémoire collective, comme la mémoire individuelle, n'est pas encore une contemplation poétique du passé, terminée à la jouissance. Elle n'est employée qu'à fournir des souvenirs utiles. On ne lui demande point la vision émouvante des choses qui furent une fois. On y cherche une conduite; on en tire des indications pour s'orienter dans la confusion du présent et dans l'incertitude de l'avenir. On en extrait ce que les formes singulières des événements contiennent de général et de permanent, capable d'être utilisé pour la vie des individus et des États :

c'est-à-dire que l'histoire est, pour les particuliers, une morale; pour les peuples et leurs directeurs, une politique.

Ce dernier objet est le propre emploi et la fonction essentielle de l'histoire, dans les idées du temps. La morale peut s'apprendre par ailleurs : la politique ne se trouve que dans l'histoire, où sont recueillies les leçons de l'expérience de tous les siècles. L'histoire est un cours de politique expérimentale. Ainsi Machiavel avait-il entendu Tite-Live.

Depuis nos guerres civiles, les classes supérieures en France s'intéressaient vivement à la politique; jusqu'au gouvernement personnel de Louis XIV, il n'y avait personne pour penser qu'il fallait abandonner aux rois et aux ministres tout le souci de la chose publique. On lisait avec empressement la *Politique* de Juste Lipse, un recueil de maximes extraites des historiens de l'antiquité. Balzac écrivait, en courtisan du pouvoir absolu, mais aussi en patriote animé contre l'ambition espagnole, l'*Aristippe* et le *Prince*; Scudéry étendait des lieux communs de morale politique dans ses *Discours politiques des rois*, et Silhon justifiait par le raisonnement et l'observation la politique de Richelieu dans son *Ministre d'État*. Chapelain, dans ses *Lettres*, s'occupait encore plus du gouvernement intérieur et des affaires du dehors que des œuvres et des règles de la littérature. On était toujours sûr de plaire, quand on savait disputer sur la meilleure forme de gouvernement, sur les factions et les alliances, sur la conduite des rois et des ministres.

Voilà le goût qu'a suivi Corneille. Et il ne pouvait

faire autrement. Rotrou, Scudéry, Du Ryer, au-dessous d'eux Guérin du Bouscal, La Calprenède, plus tard Thomas Corneille, ont fait moins bien, non autrement. Si, en effet, les sujets sont historiques, mettent aux prises les grands et les princes, dépeignent les catastrophes des États, comment les traiter avec vérité sans les réduire à la politique? D'autres intérêts, d'autres passions peuvent intervenir : mais la forme naturelle du sujet est constituée par les intérêts et par les passions politiques. Corneille s'y complaira d'autant plus que cette politique convient à sa psychologie : si quelque part dans le monde il y a une sphère où la spontanéité fait place au calcul, où les actes résultent d'un choix volontaire et non d'une impulsion aveugle, où les passions même ardentes s'examinent et se dominent, où la claire notion des intérêts et des raisons fait les esprits de qualité supérieure, où enfin les hommes de réflexion et de volonté peuvent se déployer et priment, c'est bien dans la sphère de la politique. Corneille trouvait là le cadre fait pour mettre en valeur ses figures, la catégorie d'activité convenable à la qualité des âmes qu'il créait.

Aussi a-t-il traité la politique, dans ses tragédies, avec un éclat et une précision extraordinaires, sans amplification ni rhétorique, avec une fécondité et un sérieux d'invention qui font penser aux discussions d'affaires et aux combinaisons commerciales des romans de Balzac.

Parfois il traite de grandes thèses dans une large scène : il dispute, dans *Cinna*, sur la république et la monarchie, sur la politique de rigueur et la poli-

tique de clémence; dans *Sertorius*, sur la conduite à tenir pour les grands dans les guerres civiles; dans *Pompée*, sur la raison d'État, et le droit ou le devoir qu'on a de rejeter pour elle la morale ou l'affection. Dans ces controverses, chaque personnage dit ce qu'il doit dire, selon son caractère et sa situation, mais il le dit avec une netteté de maximes, une abondance d'exemples, une force de conception et de raisonnement qui transportèrent les contemporains, et dont on ne peut encore aujourd'hui s'empêcher d'être étonné.

Ces thèses ne sont pas des morceaux d'ornement, de majestueux hors-d'œuvre : elles viennent du fond même du sujet et en manifestent l'essence. Elles sont de l'action, et servent à conduire les volontés vers le dénouement déterminé par le poète.

Là même où le débat théorique ne s'élargit pas avec autant d'ampleur, la tragédie cornélienne, par les caractères, par les mœurs, par les intrigues, nous représente presque toujours ce qu'on appellerait actuellement un *milieu* politique. Le centre de l'action de la tragédie sainte de *Polyeucte* est dans le cabinet d'un préfet. Félix est l'excellent administrateur qui sert tous les pouvoirs, et ne médite que son avancement : point du tout scélérat, pas même mauvais homme, doux et facile dans la mesure où sa position n'est pas compromise, féroce avec inconscience, dès qu'il s'agit pour lui d'être révoqué ou de faire remarquer son zèle; âme timorée, intelligence déliée, rétrécie par l'égoïste esprit de la carrière.

Nicomède est un tableau de la politique romaine,

où il y a plus d'action encore que de maximes. La politique fournit le progrès de l'intrigue, puisque le caractère d'Attale qui, d'ennemi, deviendra sauveur de Nicomède, évolue, sous la pression de Flaminius, par la connaissance qu'il prend peu à peu de l'égoïsme artificieux de ces Romains en qui il avait foi. Nous voyons là comment Rome soutient le faible pour l'opposer au fort, et l'abandonne dès que par elle il est près d'être fort, le contient s'il veut être fort ou seulement être sans elle : *diviser pour régner*, c'est toute l'opération de Flaminius dans la pièce.

Othon, c'est de la politique intérieure : le tableau de la cour impériale, quand l'empereur doit se choisir un successeur. Avec quelle finesse Corneille a dessiné ces intrigues et les personnages qui y prennent part : l'honnête Galba, bien intentionné et faible; les ministres qui se partagent ou se coalisent, font et défont des combinaisons où chacun suit son intérêt sous le prétexte du bonheur de l'État; ce Vinius surtout, passé maître dans la politique de couloirs, comme nous dirions, qui trouve moyen d'être à la fois dans le jeu d'Othon et dans le jeu de Pison, qui jette et reprend sa fille comme une forte carte avec laquelle il peut gagner, insoucieux de lui briser le cœur, et ne doutant point d'être un bon père, s'il en fait la fille d'un premier ministre; cet Othon enfin, ce candidat à l'empire d'un si beau sang-froid, qu'une combinaison marie, que la combinaison suivante démarie, et qui dans tout cela suit sa fortune sans se croire le droit d'y préférer son cœur. La grande comédie politique est là, sous le nom de *tragédie*.

Pulchérie n'est peut-être pas une pièce émouvante : mais c'est une bien jolie chose. Il s'agit encore de l'élection d'un empereur : seulement ce n'est plus un héritier qu'il faut désigner, c'est un mari. Pulchérie règne, mais le sénat veut un maître, et l'impératrice lui en remet le choix. Corneille nous montre toute la manipulation de l'affaire. Le candidat sans espoir, Léon, imagine une manœuvre qui obligera le sénat à laisser l'impératrice maîtresse de l'élection; étant le plus jeune, et bien vu de la souveraine, il se croit sûr de passer devant ses concurrents plus fournis de titres. Mais un obstacle surgit, dans la volonté de Pulchérie même : sa politique, à elle, était de se faire imposer son amant, non de le choisir. Elle voulait qu'il lui fût désigné comme digne, et non le proposer comme aimé; elle craint pour leur autorité, si l'empereur n'est qu'un beau jeune homme pour qui sa maturité aura eu des bontés. Ces scrupules font arriver l'*outsider* Martian, qui a l'âge et la dignité. Pulchérie l'élit à condition de n'être sa femme que de nom, et d'adopter Léon. Il y a là un chassé-croisé d'offres, de manœuvres, de marchandages, de sourds dépits et de convoitises marquées, qui est la vie même, la vie d'un monde très particulier, rendue avec une saisissante précision. Un délicieux couple d'amants évolue à travers cette intrigue : des amants de cour, en qui l'amour est un goût, et qui se trompent l'un l'autre avec une fausseté dégagée. Aspar aime Irène, mais l'empire plus qu'Irène : il est candidat à la main de Pulchérie, il estime que sa maîtresse devrait se tenir honorée de voir qu'on lui prend son amant pour en faire un

empereur. Quand l'élection de Martian paraît certaine, il se rabat du côté de sa fille Justine; il se contenterait d'être gendre et héritier. Irène, une fine intrigante, une véritable Anne de Gonzague, n'a pas une illusion sur son amant : elle est sûre qu'il la trahira pour sa fortune; elle ne s'en dégoûte pas pour cela. Mais elle dresse ses batteries en conséquence : si Aspar gagne la partie, il la quittera, il faut donc qu'il perde. Et voilà cette amoureuse qui contrecarre son amant, pour l'avoir; elle défait tout ce qu'il fait, oppose intrigue à intrigue; elle s'assure de sa fidélité en faisant obstacle à son ambition. Cela est charmant.

En résumé, le sujet historique se réalise chez Corneille en tragédie politique. Rares sont les pièces où la politique ne fournit pas le principe et le cadre de l'action. Parfois, comme dans *Pompée*, elle fait l'unité; ailleurs, comme dans *Sertorius*, elle fournit le ressort. Et enfin, elle est à la fois un instrument de vérité locale et un moyen de vérité générale dans l'œuvre : car, d'une part, l'histoire s'anime d'une vie, non pittoresque si l'on veut, mais mécanique et abstraite, quand on voit ce jeu compliqué d'intrigues, ces actions et réactions qui s'opposent et s'amènent si exactement; il semble que les dessous de l'histoire soient éclairés, et que, l'enveloppe ôtée, nous apercevions la chaîne même des causes. Le passé revit en s'expliquant : les faits sont bien ce qu'on imagine; peu d'amour, un peu plus de sentiment, beaucoup d'amour-propre, et surtout des intérêts, c'est bien ainsi que les affaires du monde ont dû se traiter. Et, d'autre part, cette poli-

tique est déjà une généralisation des sujets et des caractères; car les grandes thèses, les grandes controverses, sont de tous les temps : royauté et république, morale et raison d'État, clémence et rigueur, fidélité à un parti ou évolution dans les partis. Et les maximes ni les mœurs ne changent guère aussi : diviser pour régner, au dehors comme au dedans, chercher des alliances et faire des marchés, suivre son intérêt et masquer son intérêt, ne pas prendre ses affections pour des raisons, fuir l'héroïsme qui ruine, mais aussi la bassesse qui diminue, considérer la dignité et le point d'honneur comme des moyens pratiques d'action, traiter des fictions de cour ou de chancellerie comme des réalités vénérables : cela aussi est de tous les temps.

Et l'on ne saurait même dire si tout cela a été fourni par les sujets à Corneille ou mis par Corneille dans les sujets, s'il a en cela étudié le passé ou observé le présent.

Dans ce cadre politique se détacheront les héros, qui dépasseront ou contrediront ces mœurs politiques.

CHAPITRE VI

LES CARACTÈRES ET LES PASSIONS

La tension, la puissance de la volonté, voilà le point de vue d'où Corneille regarde l'âme humaine. Tout chez lui s'ordonne par rapport à cet objet. Sa tragédie est par là comme éclairée d'un jour d'atelier : les personnages sont inégalement enveloppés de lumière ou baignés d'ombre ; mais le jour vient d'un seul côté. Les caractères se dégradent de la force qui peut tout à la faiblesse qui n'ose rien, de la molle bonté à la malice énergique. Héros des chefs-d'œuvre, mannequins des œuvres séniles, tous ont le même geste et la même parole.

Je suis maître de moi comme de l'univers :
Je le suis, je veux l'être.

(Auguste, dans *Cinna*.)

... Sur mes passions ma raison souveraine.

(Pauline, dans *Polyeucte*.)

Je le ferais encor si j'avais à le faire.

(Le Cid et Polyeucte.)

Faites votre devoir et laissez faire aux dieux.

(Le vieil Horace.)

Qu'importe de mon cœur, si je sais mon devoir?
(Aristie, dans *Sertorius*.)

... Je suis fort peu de chose,
Mais enfin de mon cœur moi-même je dispose.
(Dircé, dans *Œdipe*.)

Mais je sais ne vouloir que ce qui m'est possible,
Quand je ne puis ce que je veux.
(Aglatide, dans *Agésilas*.)

Un roi né pour l'éclat des grandes actions
Dompte jusqu'à ses passions,
Et ne se croit point roi, s'il ne fait sur lui-même
Le plus illustre essai de son pouvoir suprême.
(Agésilas.)

Ce misérable *Œdipe*, où Corneille a surabondamment prouvé combien toute la poésie tragique des Grecs échappait à son intelligence, n'est qu'une protestation de la volonté contre la fatalité. Thésée nie la prédestination, la nécessité fatale du crime et du vice, affirme la souveraineté du libre arbitre.

Quoi? la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices?...
L'âme est donc toute esclave : une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne :
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime....
De toute la vertu sur la terre épandue,
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due.
Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.
D'un tel aveuglement daignez me dispenser.
Le ciel juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire.
(*Œdipe*, III, 5.)

Sur cette idée se fait la distinction des caractères dans la tragédie de Corneille. Il y a trois catégories dans l'ordre de la volonté : les généreux, les scélérats, les faibles. Les généreux sont ceux qui ont le pouvoir d'aller au bien que leur raison éclairée leur révèle; ils ont la volonté forte et une connaissance vraie : c'est le Cid, Polyeucte, Cornélie, Nicomède, Sertorius, Suréna. Les scélérats sont ceux qui font énergiquement le mal que leur raison égarée leur propose comme bien; ils ont la volonté forte et une connaissance fausse : tels sont Cléopâtre, Attila, tel ce Phocas, qui voudrait vouloir, et à qui manque, non la puissance, mais le motif de se résoudre; c'est la pire misère qu'un esprit plein de ténèbres avec une volonté sans défaillance : avoir l'arme en main et ne pas voir où est l'ennemi. Enfin les faibles : et vraiment il n'y a pas ici à distinguer ceux qui ont ou n'ont pas une connaissance vraie, ceux qui ont bonne ou mauvaise volonté. Car, où la volonté n'est pas, elle ne saurait être ceci ou cela. Ils sont faibles : qu'importe que leur visage regarde du côté du mal ou du côté du bien, si leurs pieds ne les en rapprochent jamais? Ils ont l'âme molle, serve de la passion, de l'égoïsme, des circonstances; une connaissance confuse et contradictoire, séduite de mille objets, sans s'attacher à pas un. Ils veulent bien faire et font le mal; ils sont tentés du mal et s'y laissent traîner. Tels sont : Félix, Prusias, Ptolomée, Valens, Perpenna : tel, à sa façon, ce Cinna, si mobile, si médiocre, âme de chambellan dans un emploi de Brutus. Dans toute l'œuvre de Corneille, les caractères se diversifient selon la variation de ces deux

éléments : volonté et connaissance, et selon la proportion de leurs mélanges. Les troubles de la volonté sont souvent des incertitudes de l'esprit qui ne voit pas le vrai ; ses égarements sont des erreurs de l'esprit, qui croit voir et voit mal. La pire bassesse est de n'avoir ni fermeté de volonté ni clarté de connaissance. La perfection héroïque est d'avoir la connaissance claire et la volonté ferme : quand l'âme voit le bien sans une obscurité et marche au bien sans une défaillance.

Quel sera donc le rôle des passions ? et leur reste-t-il une place ? Elles s'adjoignent ou s'opposent à la volonté, confirment ou troublent la connaissance. Le théâtre de Corneille est plein de héros appliqués à servir leur passion de toute leur volonté, comme leur raison est appliquée à la légitimer. Ainsi Cléopâtre, dans son ambition effrénée, Horace, dans son patriotisme intraitable, Polyeucte, dans sa dévotion enthousiaste, nous offrent trois types de « passionnés-volontaires », si l'on peut ainsi parler, qui se font une maxime de suivre l'objet dont le désir les attire : la même façon d'agir fait une scélérate, un brutal et un saint.



D'autres combattent leur passion : elle est l'obstacle qui les sépare de l'idéal héroïque : elle produit un conflit intérieur, un déchirement douloureux. Mais ces luttes sont brèves : autrement ils ne seraient pas des forts. Au premier combat, le *Cid* a triomphé de l'amour. Dès la première victoire que Polyeucte gagne sur son affection conjugale, on sent qu'il ne peut plus être vaincu. Chez tous, il semble que la sensibilité soit bridée, et l'on se demande moins qui

l'emportera, de la passion ou de la volonté, que l'on n'examine à quels motifs la volonté donnera son concours : de quelque côté qu'elle aille, elle ira par un libre consentement.

Même, de bonne heure, cette question ne se pose plus, et les luttes intérieures disparaissent : le héros cornélien s'est unifié. Rien au dedans ne le trouble, et c'est par là qu'il est invulnérable : le mal, le malheur peuvent l'assaillir du dehors, ils ne trouvent plus d'allié dans son cœur. Nulle faiblesse ne leur donne accès : rien ne peut le faire faillir ni défaillir. Cette impassibilité, qui tourne en impeccabilité, est atteinte dans Nicomède : à partir de ce moment, il n'y a plus chez les héros cornéliens d'obstacle intérieur; ils vont sans hésitation, sereinement, facilement à l'acte qu'ils choisissent; ils se sacrifient, ils meurent sans hésiter, sans sourciller.

Non, je ne pleure pas, madame, mais je meurs.

La passion en eux est réduite; la volonté en dispose, ou la supprime.

On voit par là que Corneille juge et peint les passions par rapport à la volonté. Il ne les condamne pas en elles-mêmes : il dirait volontiers comme Descartes : « Les passions sont toutes bonnes de leur nature, et nous n'avons rien à éviter que leurs mauvais usages et leurs excès ». S'il ne peint pas ces mauvais usages et ces excès, ce n'est pas qu'il les ignore, ou qu'il ne sache pas les observer.

Il a indiqué à l'occasion les points où Racine devait sonder la misère de l'âme humaine : il a dit en deux mots ce qu'on y devait trouver.

Voltaire a le premier reconnu que quelques scènes de *Pertharite* contiennent le sujet d'*Andromaque*. Corneille, en effet, l'avait posé en son double aspect : l'état de la mère qui doit choisir entre la vie de son fils et sa fidélité au mari pleuré ; l'état de l'amante trahie qui demande à un amoureux jusque-là rebuté la tête du rival préféré et infidèle. Corneille a vu cela, et l'ayant vu, il l'écarte : si c'est tragique, ce n'est pas *sa* tragédie. La mère, réduite à l'option cruelle qui déchire Andromaque, s'affranchit d'un seul effort :

> Puisqu'il faut qu'il périsse, il vaut mieux tôt que tard.
> (III, 3.)

Quant à l'amante délaissée, elle trouve au lieu d'Oreste un homme de tête et d'esprit, qui, pour ne pas la servir, lui analysera tout ce qui se passerait s'il la servait, et tout ce qui se passera en effet entre Oreste et Hermione :

> Mettre à ce prix vos feux et votre diadème
> C'est ne connaître pas votre haine et vous-même ;
> Et qui sur cet espoir voudrait vous obéir,
> Chercherait le moyen de se faire haïr.
> Grimoald inconstant n'a plus pour vous de charmes,
> Mais Grimoald puni vous coûterait des larmes.
> A cet objet sanglant l'effort de la pitié
> Reprendrait tous les droits d'une vieille amitié,
> Et son crime en son sang éteint avec sa vie,
> Passerait en celui qui vous aurait servie.
> (II, 1.)

Thésée, dans *Œdipe*, Plautine, dans *Othon*, d'autres encore donnent des définitions de situations sentimentales ou des notations de troubles passionnels que Racine développera.

Mais Corneille refuse de s'y appesantir : il se contente de les formuler; il se hâte de réduire sous la volonté ces surprises ou ces révoltes du sentiment; parfois même il en fait la critique en les écartant.

> Les plus grands déplaisirs sont les moins éclatants,
> Et l'on sait qu'un grand cœur se possède en tous temps.
> (*Pertharite*, III, 3.)

Voilà *sa* vérité à lui : il ne nie pas l'autre. Il sait bien qu'il y a des « crimes », dont « les honnêtes gens sont capables par une violence de passion.... Un honnête homme ne va pas voler au coin d'un bois...; mais s'il est bien amoureux,... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement. » Seulement, il trouve plus intéressants les honnêtes gens qui se donnent le temps d'un second mouvement ou qui ont à l'avance assuré la bonté du premier.

Il aime mieux aussi, parmi les passions, celles qui, par leur nature ou leur degré, se laissent pénétrer de conscience et sont aisément maniables à la volonté, les affections domestiques, et les sentiments réfléchis.

Les affections de famille n'ont guère été reçues dans la tragédie que lorsqu'elles étaient violemment perverties ou brisées. En dehors des amours incestueuses, ou des haines domestiques, notre théâtre ne s'arrête guère à considérer les hommes dans leurs relations familiales : il est l'image du « monde », des ruelles et des salons, où les rapports naturels entrent moins en considération que les commerces de choix, les libres élections d'amour ou d'amitié. Le bonhomme Corneille, au contraire, n'oublie jamais que ces hommes qu'il montre sont des pères, des maris,

des fils, des frères : et il ne les présente pas sous ces titres seulement pour le besoin de l'action, pour ménager de tragiques situations. Sans doute l'état de fils et de fille lui servira de moyen pour obliger Rodrigue et Chimène à l'acte héroïque dont ils souffrent en le voulant : l'état de père sera pour Phocas une occasion de déchirement et d'incertitude cruelle : l'état de veuve de Pompée communiquera à la conduite de Cornélie envers César son caractère de générosité sublime.

Mais on a l'impression que ces affections sont pour le poète bien autre chose que des ressorts, des pièces mécaniques par où la machine tragique est mue; qu'elles sont une matière d'observation, intéressante par soi, une partie de la vie qu'on ne saurait négliger dès qu'on veut faire une œuvre vraie. Ces pères, fils, maris, femmes, frères et sœurs le sont en dehors de l'affaire qui se traite dans la pièce; les cœurs sont liés, et c'est cette liaison étroite des cœurs que Corneille a rendue avec une simplicité familière, avec une sérieuse tendresse.

Je pourrais chercher les exemples dans les chefs-d'œuvre : mais à quoi bon rappeler la paternité indulgente et grave du vieil Horace, ou la force de l'affection conjugale chez Sabine et Horace, chez Polyeucte et Pauline? Voyez le bon mari que fait Pompée, encore qu'il ait deux femmes; le bon mari que fait Pertharite, jusqu'à donner au mépris de la gloire et au scandale des romanesques sa couronne pour sa femme : Corneille, qui n'avait pas voulu donner à Rodelinde la passion maternelle, a réservé le sentiment pour l'entretien de Rodelinde

et de Pertharite, où ces modèles d'époux témoignent de s'aimer au-dessus de tout.

Bien curieuse est aussi, dans *Pulchérie*, la peinture de l'amour paternel et filial, sous les noms de Martian et de Justine : le père âgé, la fille mûre, et dès lors le respect de la fille, l'autorité du père se tempérant de réciproque confiance, le père tenant sa fille pour sa meilleure amie, la fille ayant un confident dans son père.

Corneille a donné une toute particulière attention à l'affection fraternelle. Il ne s'est pas plu, comme la plupart de ses devanciers et successeurs, pour nous faire frémir, à nous présenter des haines de frères : mais, dans la simple et peu tragique réalité, il a regardé l'amitié des frères et des sœurs ; il a rendu, dans *Pulchérie* et dans *Suréna*, cette nuance très délicate de tendre confidence qui existe entre frères et sœurs. Ailleurs, ce sont deux frères, Antiochus et Séleucus, que même la rivalité d'amour ne saurait refroidir et qui s'aiment avec une exaltation sentimentale très touchante en sa juvénile naïveté.

Nisard a critiqué toutes ces « scènes de ménage » ordinaires chez Corneille : je ne dis pas qu'elles soient *tragiques*, mais leur vérité familière m'en plaît, comme rapprochant l'art de la vie. La tragédie chez nous n'avait que trop de pente à se détacher de la réalité vivante pour se tourner en idéal romanesque, et en mécanisme artificiel : il faut aimer Corneille d'avoir su y faire apparaître une très simple et très commune humanité.

Les grandes passions sont rares, et presque aussi exceptionnelles que les grands dévouements. Un peu

de passion, un peu d'affection, beaucoup d'intérêt, voilà le train commun de la vie. Et c'est encore pourquoi Corneille se plaît à ces demi-passions qui ne détruisent ni les affections ni les intérêts, qui s'accommodent et prennent des biais, comme il en peut naître dans les cœurs des rois et les cabinets des princes, parmi les grandes affaires. Ni elles ne prennent toute l'âme, ni on ne les suit jusqu'au bout : elles s'asservissent sans trop de peine, si elles ne s'abolissent pas; ou bien elles rentrent, pour demeurer dans l'âme comme de fines et secrètes blessures, ne pouvant devenir de visibles et puissants principes d'action.

Là plus rien d'extrême ; l'ambition garde des mesures, et use de l'intrigue plus que du crime, comme chez Vinius ou Aspar[1]; l'amour se soumet à la raison, observe l'intérêt politique, comme chez Sertorius, Othon, ou Martian; même malheureux ou trahi, il ne s'emporte pas, il se contient; la plaie saigne en dedans et l'âme exprime son angoisse à demi-mots, sans un cri. Ou tempérée en sa force, ou modérée en son langage, voilà bien la passion qui convient à des personnages instruits à s'observer, à se contraindre, et qui sentent toujours peser sur eux le poids de la chose publique, ou celui de leur dignité. Le paraître leur est aussi essentiel que l'être; la spontanéité est réduite; et ils ne peuvent plus rien faire sans avoir consulté avec eux-mêmes s'il faut le faire et quelle idée cela donnera d'eux.

En ce genre le caractère de Martian est un chef-

1. *Othon*, *Pulchérie*.

d'œuvre : ce grand vieillard qui ne peut s'empêcher d'aimer, et qui a honte d'aimer, sait du moins ne rien prétendre et ne rien dire. Il n'y a de vrai que sa peine, de visible qu'une discrète tristesse, et la volonté de s'éloigner quand la femme qu'il aime malgré lui, va épouser un plus jeune prétendant. Ce n'est pas un héros de tragédie ou de drame, ni Mithridate ni Ruy Gomez : c'est un vieillard qui aime et qui évite le ridicule par la conscience d'y être exposé. Et ce n'est ni grand ni terrible, c'est simplement vrai.

Affections dramatiques ou demi-passions, ce qui plaît en tout cela à notre Corneille, c'est que ces formes de sensibilité sont celles qui peuvent le mieux coexister avec l'intelligence et la volonté, dans une harmonieuse union ou dans un antagonisme sans convulsion. Il est naturel que des personnages émus au degré où le sont ou le vieil Horace ou Martian, se connaissent, jugent les mouvements de leur cœur, et soient maîtres d'y obéir ou d'y résister.

Si arrêté est le parti pris de Corneille qu'il ne veut point représenter la passion, même furieuse et débridée, comme une impulsion inconsciente : il ne la laisse agir que transposée en maxime réfléchie. C'est ce qu'on voit dans *Horace* : le sujet lui imposait un fratricide dont il ne pouvait rendre compte que par le choc de deux âmes brutales et enragées. Et il n'a pas manqué de nous représenter ainsi Horace et Camille. Mais jamais il n'a été plus éloigné de Racine que dans ces caractères où il semblait contraint de deviner l'art de Racine. Camille raisonne, Horace raisonne. Parce que Camille s'estime

obligée de préférer son amour à toute chose, elle veut gâter la victoire de son frère, qui lui a tué son amant; sa malédiction sur Rome n'éclate point comme l'explosion involontaire d'une âme trop pleine : c'est une démarche calculée, à laquelle elle s'est mûrement excitée. Ce n'est point une folle douleur, mais une *vendetta* froide. Et parce qu'Horace s'estime obligé de préférer à toute chose sa patrie, il ne tolère point la malédiction de sa sœur : il la tue par « raison » : là non plus il n'y a pas une folie féroce, mais une froide justice. Les actions ne sont pas les égarements de deux âmes passionnées : jamais les personnages ne sont plus eux-mêmes que dans ces exaltations où ils mettent en acte l'essence même de leur être. Ce sont des fanatiques réfléchis, qui voient, qui veulent, et qui ne regretteront jamais, parce que ce n'est pas à leur colère, mais à leur idée qu'ils donnent leur vie et la vie d'autrui.

Combien Corneille tenait à cette conversion de l'impulsion passionnelle en énergie volontaire, on le voit dès qu'on examine comment il a traité la plus aveugle, la plus effrénée, la plus capricieuse de toutes les passions, l'amour.

Il a trop le sens du réel pour ne pas savoir que l'amour est, en son principe, inexplicable : personne ne l'a plus répété que lui.

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies
Dont par le doux rapport les âmes assorties
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Mais l'inexplicable dans l'amour, c'est l'existence, et c'est l'individuel : ce n'est pas l'essence, ni le général. Pourquoi tel et telle? pourquoi tel ou telle plutôt que tel ou telle? voilà l'insoluble mystère. Mais le sentiment une fois posé, et entre tel et telle, il n'y a plus rien, pour Corneille, d'obscur.

D'abord on aime quand on veut aimer. Non pas qu'on puisse exciter en soi ces sympathies puissantes, mais on peut y accéder ou les réprimer. Ceux qui suivent l'amour sans réflexion ni résistance, sont des faibles, donc méprisables. Dès qu'un personnage mérite quelque estime, il réfléchit, et dès lors sait, peut résister. Il faut pour qu'il s'abandonne à sa passion, qu'une passion *plus noble et plus mâle* l'autorise, telle qu'est, par exemple, l'ambition. Ayant à peindre Cléopâtre, Corneille croit en relever le caractère en ne la montrant ni coquette, ni voluptueuse, ni passionnée, mais simplement ambitieuse, fière d'asservir le vainqueur du monde, et de monter au trône par sa soumission. Tous ceux en qui le poète veut montrer quelque grandeur, sont ainsi des amants qui ne consentent à l'être que rassurés sur les suites par leur raison. Sertorius ne croit point du tout se diminuer aux yeux de Viriate, ni la faire douter de la force de son sentiment, en lui montrant qu'il ne fera rien pour l'amour, qu'il ne suivra que sa politique et l'intérêt de son parti.

Les vrais héros ont un amour d'une rare essence, qui n'a pas besoin de s'appuyer sur un principe plus noble. Chez eux, l'amour réunit toutes les forces de l'âme, affection, raison, volonté : ils connaissent ce qu'ils aiment pour le plus grand bien qu'ils puissent

concevoir. L'estime est inséparable ici du sentiment; elle en fait le fond. Or quand l'objet est présent, connaître est fatal, estimer est fatal. Il n'est pas au pouvoir de Rodrigue de ne pas voir la grandeur d'âme de Chimène; et Pauline ne peut pas ignorer le mérite de Sévère. Mais alors l'amour suit, parce que l'âme se porte toujours au plus grand bien connu. Il est libre pourtant, parce que l'âme vertueuse sait qu'elle doit se porter au bien, et veut s'y porter. Quelque chose se passe dans l'amour humain, analogue à ce qui se passe entre l'homme et Dieu : la grâce attire, et la volonté s'élance. L'âme est mue impérieusement, mais elle marche aussi spontanément vers le souverain bien; et la perfection de l'acte chrétien se rencontre dans l'union mystérieuse d'un attrait qui détermine et d'une liberté qui choisit.

Au reste, l'amour humain et l'amour divin ne diffèrent que par l'objet. C'est au bien que va l'amour : et selon que ce bien est vrai ou faux, l'amour est bon ou mauvais. La nature de la connaissance encore ici fait la qualité de la passion, et l'intellectuel pénètre le sensible. Cléopâtre (dans *Rodogune*), qui met le plus grand bien dans la gloire de régner, qui la préfère à ses enfants, est une scélérate. Le plus grand bien pour Camille, c'est Curiace; pour Horace, c'est la patrie : et l'inégalité des objets distingue seule les passions du reste pareilles du frère et de la sœur. Le Cid suit en aimant Chimène l'idée qu'il a de la perfection, et son amour est bon de toute la vérité de sa connaissance. Mais le meilleur amour est celui de Théodore et de Polyeucte, qui va à Dieu, c'est-à-dire à l'absolue perfection elle-même. On aime

suivant que l'on connaît, et les je ne sais quoi, les secrètes sympathies, ne font qu'avertir l'esprit, dénoncer la présence du bien que la raison saura ensuite définir et proposer à la volonté.

Nous voyons donc le principe de la distinction des caractères s'appliquer aussi à la distinction des passions, et toute la psychologie cornélienne se ramasser autour de l'idée de la connaissance. Par la connaissance se relient les extrêmes, qu'on oppose souvent comme incompatibles et incommunicables : la passion nous conduit à ce qu'on sent être le bien par une révélation intuitive; la volonté nous mène à ce qu'on sait être le bien par un examen réfléchi. Ainsi par la vérité de la connaissance, ou même lorsque la raison cède à l'erreur du sentiment, la passion et la volonté se confondent, et comme se fondent dans un acte unique.

De là viendra le caractère de raideur qui semblera la marque des héros de Corneille. Ils ne sauraient avoir cette flexibilité séduisante, ces langueurs et ces troubles où l'on reconnaît les créatures mues par le sentiment. Dès que la passion est née en eux, ils la raisonnent, et en critiquent l'objet : s'ils ne l'estiment pas leur vrai bien, ils abolissent et ils compriment en eux la passion; s'ils y aperçoivent leur vrai bien, ils transforment la passion; ils l'exercent comme un devoir, comme un acte de raison, avec toute l'application d'une volonté constante et méthodique. Ou contredite, et supprimée, ou avouée, et durcie, voilà le sort que Corneille fait à la sensibilité.

Si tout dépend de la connaissance, il suffira de

modifier la connaissance pour changer le principe et déplacer le but de l'action. Si la raison s'éclaire brusquement, la volonté tourne aussitôt, et l'on a ces volte-face instantanées qui ont tant étonné, et fait accuser Corneille de n'être pas un psychologue habile. Ses personnages pivotent sur eux-mêmes, et de la même démarche ferme dont ils allaient vers le nord, ils repartent vers le sud, l'œil fixe, sans un arrêt, sans une hésitation. Émilie, pendant quatre actes et demi, a fait du meurtre d'Auguste son suprême bien, sa raison de vivre : tout d'un coup elle s'aperçoit que cet homme n'est plus le tyran qui méritait sa vengeance; elle sent tout son être changé. Elle s'écrie :

> Ma haine va mourir que j'ai crue immortelle;
> Elle est morte.

Et la voilà pour l'avenir aussi bonne fille qu'elle était implacable ennemie de son père adoptif.

Un pur passionné, un sentimental, un nerveux ne se remettraient pas d'une pareille découverte : tout l'être s'effondrerait, quand l'objet de l'affection se déroberait ainsi; on ne saurait où rattacher sa vie, quand on s'apercevrait avoir vécu si longtemps d'une chimère. La créature de volonté ne se démonte pas si aisément : elle change d'action quand le motif change, mais comme elle choisit son activité et ne la subit pas, elle ne risque pas de manquer d'objet. D'où sa sérénité dans une situation où les âmes communes seraient misérablement déchirées : pour elle, perdre une erreur, épurer sa volonté, c'est un bien, c'est un gain.

Il ne faut pas croire, au reste, que les âmes ne se

renouvellent dans le théâtre de Corneille que par des changements à vue. La connaissance souvent se complète lentement au lieu de s'illuminer soudainement; et la volonté s'oriente, et le personnage tourne par une évolution graduelle.

Voyez Attale dans *Nicomède* : au début de la pièce, ce n'est qu'un petit garçon, qui obéit à sa mère, qui aime Rome, qui admire Nicomède : il a un fonds de générosité naturelle, mais il ne sait où l'appliquer. Faute de lumières, sa conduite est incohérente et hésitante. Mais à mesure que la pièce se déroule, il prend une connaissance plus nette des divers facteurs de son action : il juge l'ambition de sa mère; il perd sa confiance en Rome; il voit à plein l'héroïsme de son frère. Aussi se déplace-t-il peu à peu, et tandis que d'abord il marchait dans les pas d'Arsinoé et de Flaminius, à la fin le voilà si bien émancipé qu'il couvre Nicomède. D'ennemi ou instrument docile des ennemis, il passe allié, puis sauveur.

Ce sont de telles évolutions qui font les beautés principales de *Polyeucte* et de *Cinna*. Les principaux caractères n'y sont point immobiles, et leur action ne consiste pas seulement à tirer d'eux-mêmes les actes où se doit exprimer leur formule : elle implique changement au dedans en même temps que production au dehors.

Polyeucte aime Pauline, et, tout chrétien qu'il est, il croit pouvoir faire à Pauline sa part à côté de Dieu; il croit pouvoir ôter ou refuser un peu à Dieu pour donner à Pauline. Il la traite en valeur moindre sans doute, mais indépendante. Puis, éclairé par le

baptême, il connaît mieux son Dieu, et ce que c'est que de l'aimer. Il sait qu'il lui doit tout, et que de se réserver, ou d'excepter quoi que ce soit, c'est dérober quelque chose à la souveraine perfection qui veut tout l'amour, toute l'âme. Donc le combat cesse en lui : il ne reste plus suspendu entre sa femme et Dieu. Il vole au martyre; il envisage la mort sans effroi, avec enthousiasme. Il renonce à tout le bonheur terrestre, même le plus légitime. Il fait plus, il renonce même à la douceur d'être pleuré par la femme qu'il quitte, et il se purifie si bien de l'amour-propre, qu'il la donne à un rival, pour être heureuse sans lui, et par un autre. Elle refuse, elle s'attache à lui : mais il ne la voit qu'en Dieu. Son amour ne s'arrête plus à la créature, il est charité; ni pour soi ni pour elle, Polyeucte ne conçoit plus de bonheur dans l'échange de l'affection humaine; pour elle comme pour soi, il met toute la félicité à connaître Dieu, et, le connaissant, à l'aimer. Il n'aime plus en elle que la chrétienne future, la prédestinée encore inconsciente. Tout ce passage d'une âme qui estime d'abord par rapport à soi, puis par rapport à Dieu l'objet aimé, cette conversion de la pensée à qui peu à peu la vérité se découvre tout entière, Corneille a enregistré tout cela dans la symétrie de deux répliques :

Au premier acte :

Je vous aime,
Le ciel m'en soit témoin, cent fois plus que moi-même.

Au quatrième acte :

Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-[même.

Pauline s'élève par une progression analogue. Elle a d'abord pour Polyeucte une affection paisible, raisonnable, d'estime pour l'honnête homme, de devoir pour le mari. L'inclination, comme elle le dit, va à Sévère, qui la mérite, car

> ... jamais notre Rome
> N'a connu plus grand cœur ni vu plus honnête homme.

Mais à mesure que la pièce se développe, l'exaltation chrétienne de Polyeucte fait pâlir les vertus humaines de Sévère. Elle conçoit de combien ce mari qui, l'aimant, la possédant, renonce à elle, et sacrifie son bien réel à une idée, est plus grand que cet amant qui met en elle son bien souverain et toute sa raison d'agir. Sa générosité lui commande d'être avec celui qui se perd et qui perd tout, non avec celui qui profitera par cette perte. Aussi, tandis que sa volonté choisit le plus difficile, comme étant le plus sûr, son amour le lui rend facile, en se portant d'une perfection moindre vers une perfection plus haute : admiratrice tout à l'heure de la noblesse stoïcienne de Sévère, elle est transportée maintenant par la sainteté chrétienne de Polyeucte. L'amour de Sévère, maintenant, c'est le passé : le présent, c'est qu'elle « adore » son mari. Elle ne peut donc s'abstenir de tendre à s'unir avec lui : et c'est ainsi qu'il l'emporte après lui jusqu'à Dieu ; sa conversion est la preuve qu'elle a une claire notion de la source d'où jaillissait l'héroïsme de Polyeucte. Voilà une femme qui aime deux hommes, déplace sa préférence de l'un à l'autre, et aboutit enfin à se reposer en Dieu : c'est toute une vie morale qui tient dans une

crise, et toute une âme, sentiment, raison, volonté, qui se renouvelle en souffrant.

Mais Polyeucte et Pauline, dès l'origine, aiment le bien, et connaissent un vrai bien; leur progrès ne consiste qu'à s'élever. Voici quelque chose de plus curieux : une âme mauvaise quittant le mal, et se transformant en âme généreuse. Auguste a été un tyran cruel et sanguinaire. Il a aimé le pouvoir comme le suprême bien. Lorsqu'il l'a, il en conçoit le vide; il s'aperçoit qu'il a travaillé pour le néant : il est las, dégoûté,

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.

Il abdiquerait volontiers : la belle gloire, le beau triomphe d'amour-propre, de rejeter l'empire, l'ayant usurpé, de montrer à l'univers, après la force qui prend, le dédain qui lâche! Mais ses conseillers l'attachent à cette grandeur qui n'a plus de joies pour lui : le voilà prisonnier de ce pouvoir qu'il avait ravi, esclave de ce peuple qu'il avait cru asservir; c'est de quoi achever de déprendre un ambitieux. A ce moment il apprend que l'on conspire contre lui : et qui? ceux-là même, à qui il se fiait le plus. Ainsi il n'a pas pris les âmes : il est seul, en sa grandeur. Dans l'amertume de cette découverte, il se fait justice; il absout ses assassins : n'a-t-il pas versé plus de sang qu'ils n'en veulent répandre? Il se compare avec eux, et s'humilie par cette comparaison. Il se convainc de l'inutilité des supplices, de l'impuissance de la force : cette âme despotique et violente ne peut se résoudre à des cruautés vaincues d'avance; tout moyen qui n'est pas efficace, qui n'est pas une

victoire, lui répugne. Une indécision douloureuse le déchire. Sa femme lui conseille le pardon comme une mesure politique : il le rejette avec dépit; pardonner, épargner pour être épargné, c'est céder; c'est une défaite, tout au moins une capitulation. Il aime mieux abdiquer ou périr : au moins dans ce renoncement même, il y a un effort, il y a une victoire. Et il s'achemine ainsi à chercher en lui-même l'ennemi à vaincre. Cependant les habitudes de l'orgueil tyrannique l'entraînent : la présence de Cinna, ses bravades l'irritent; il l'écrase, il le menace : mais voilà qu'Émilie, sa fille adoptive, se présente, et puis Maxime, son fidèle conseiller; ils demandent part au supplice comme ils ont eu part au complot. C'est le coup de grâce pour le tyran qui s'agite encore en Auguste : il lui faut tout tuer, et à cette heure, il n'a plus l'âme qu'il faut pour verser tant de sang. C'est alors qu'il conçoit que l'acte unique qui lui soit ouvert est aussi l'acte le plus beau, que l'exercice de la liberté est la seule puissance de l'homme, et la seule où il n'y ait ni mécompte ni défaite : il voit plus de grandeur à vaincre en soi la volonté de punir qu'à punir en effet. Il pardonne, quoi qu'il en doive advenir : il a mis son bonheur à ne dépendre que de soi en se rendant maître de soi.

> Je suis maître de moi comme de l'univers :
> Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,
> Conservez à jamais ma dernière victoire.

Il reste empereur, non par ambition ni même par devoir civil, mais pour affronter les conséquences de son acte, prêt à les subir.

Ainsi l'expérience et le dégoût des faux biens, la conscience de son indignité, le sentiment de l'inutilité des poursuites ambitieuses et des efforts égoïstes, ont amené Auguste à connaître le seul véritable bien, qui est dans l'usage du libre arbitre : nous voyons cette conception lentement se former, chaque motif se faire jour et agir à son tour; et lorsqu'enfin la clarté s'est faite dans la raison, l'acte volontaire éclate, élevant l'âme d'un coup à l'héroïsme.

Les deux tragédies que je viens d'examiner nous avertiraient aussi que la volonté cornélienne est quelque chose de plus réel et de moins factice qu'il ne semblerait d'abord. Le danger de se représenter les choses comme fait Corneille, c'est d'attribuer tout à l'homme, et dans l'homme, aux calculs de la réflexion. Or, sommes-nous sûrs, quand nous voulons, d'être seuls à vouloir en nous? sommes-nous sûrs que la force qui agit soit notre force, et que cette belle volonté fasse autre chose que vouloir suivre un courant qui l'emporterait aussi bien résistante? A cela répond *Polyeucte*, où la grâce visible en ses effets ne diminue rien du mérite ni de la grandeur des deux époux qui la reçoivent.

Et maintenant, les actes trop calculés ne perdent-ils pas quelque chose par là même? le spontané ne garde-t-il pas toujours sa valeur supérieure? et n'est-ce point toujours ce qui se mêle de spontanéité dans une action qui en fait l'excellence essentielle? A ce doute répond Auguste : il délibère, il pèse et balance des motifs, il discute des conseils : puis au moment d'agir, tout s'oublie, tout s'efface; il n'agit plus sur un plan concerté; il ne rappelle plus les

considérants d'une délibération, la force des motifs et des conseils : du fond de l'être intime, insoupçonné, jaillit l'acte, résultat logique, et pourtant imprévu des consultations antérieures, création volontaire et pourtant spontanée de l'âme, qui en un instant, par une intuition immédiate, a jugé la situation sans issue et s'est ouvert une issue. L'acte résume tous les motifs, mais de combien il les dépasse! Les calculs précèdent; mais au moment d'agir, il n'y a plus de calculs : toute l'âme va d'un seul élan vers le bien reconnu.

Et c'est là qu'est proprement le sublime cornélien. Examinez les endroits où vous ressentez l'impression indéfinissable à laquelle on a appliqué ce mot de *sublime* :

> Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées,
> La vertu n'attend pas le nombre des années,

et tout ce dialogue. Ou encore :

> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.
> Où le conduisez-vous? — A la mort, à la gloire.

Ces mots et les autres pareils surprennent et satisfont tout à la fois le spectateur. Ils saisissent par la grandeur inconnue qu'ils découvrent, ils contentent comme indiquant le seul passage convenable au personnage dans une situation embarrassée. Ces héros de Corneille font ou disent ce que personne ne saurait faire ou dire : d'où l'étonnement. Mais ils font et disent ce qu'il leur est nécessaire de faire et dire pour être eux-mêmes : d'où la satisfaction.

Si la soudaineté de ces répliques en fait l'impérieuse beauté, c'est pour une raison un peu plus

délicate que la seule surprise où elles nous jettent. Cette soudaineté trahit la spontanéité : ailleurs, le héros délibère, examine, et comme tâte son chemin. Ici il s'élance ; il n'a le loisir de rien regarder ni calculer : sa parole est le produit immédiat d'un besoin intérieur, d'une nécessité d'essence. Dans son effort enthousiaste, c'est tout son cœur qui vient sur ses lèvres. Et voilà ce que nous sentons beau d'une beauté supérieure.

Il nous reste enfin à considérer comment la réduction des objets d'affection en motifs rationnels transforme le conflit fameux de la passion et du devoir. Cet antagonisme dont on parle si souvent va nous apparaître dans une lumière toute nouvelle. Car si, dans une âme généreuse, l'amour est toujours fondé sur une connaissance vraie, s'il s'adresse toujours à un bien véritable et vraiment aimable, cet amour est bon, légitime : il ne saurait donc être question de l'extirper. La vraie lutte de l'amour et du devoir est dans la *Phèdre* de Racine. Mais les héros de Corneille ne combattent pas leur noble amour : ni Rodrigue ne songe à ne plus aimer Chimène, ni Chimène à ne plus aimer Rodrigue ; ni Pauline même ne se propose de ne plus aimer Sévère, ni Polyeucte ne le lui demande. Dans ces grandes âmes, l'amour fait une partie de leur vertu Mais — ce qui est très différent — en gardant leur amour, ils s'abstiennent de le suivre. Ils l'aiment comme une noble partie d'eux-mêmes, et le témoignage de leur aspiration au bien : mais ils se défendent d'y prendre leur maxime de conduite. Ils le subordonnent à un bien supérieur. Au fond, dans Corneille, la lutte

de l'amour et du devoir, c'est le conflit de deux devoirs : celui qu'on ne prend point pour règle de son action, subsiste quand même. Rodrigue *doit* à Chimène comme à son père : il fait ce qu'il doit à son père, mais il ne perd point de vue ce qu'il doit à Chimène. Et cela fait que leur amour profite de tous les sacrifices qu'ils en font au devoir : car, s'ils n'agissent point en amoureux, ils se rendent plus dignes d'amour. Plus ils démontrent l'excellence de leurs âmes, plus ils « méritent » que leur perfection mieux connue soit plus aimée : et ainsi plus ils font effort pour se séparer, plus ils s'attachent l'un à l'autre. Le sentiment se nourrit et s'accroît de tout ce qu'on fait contre lui.

Si les vieillards amoureux que Corneille vieilli s'est plu à représenter sont plus touchants que ridicules, c'est qu'en eux la bonté de l'objet légitime aussi l'amour, et que la volonté n'accorde aucune action à l'intérêt de la passion.

On voit même que d'étouffer une belle affection dirigée vers un noble objet est un acte réprouvé par Corneille : le vice d'Horace, le vice de Camille, c'est de fermer leurs âmes aux sentiments, l'un de la famille et l'autre de la patrie ; il n'y a que l'amour de la souveraine perfection qui ait le droit d'être exclusif ; la passion patriotique doit laisser un coin de l'âme à l'amour conjugal, même à l'amour. Le vieil Horace, Curiace tiennent leur grandeur de leur plus complète humanité : en eux les passions se subordonnent selon leur dignité véritable, et s'étagent sans s'opprimer. En eux vit la tendresse : ils l'excluent de leurs actes et la cultivent dans leurs cœurs. Il y a

là un principe de complexité morale par où ces âmes cornéliennes se rapprochent de la commune nature, sans perdre de leur hauteur, et par où aussi la tragédie se défend contre le romanesque, contre la tentation de tout réduire à l'amour.

CHAPITRE VII

L'ACTION ET L'INTRIGUE

De Corneille date une transformation profonde de l'idée de l'*action* dramatique : jusqu'à lui, on entendait par là l'imitation vivante, le jeu figuré qui fait assister le public aux événements dont le livre ne peut offrir que la narration. L'*action* consistait donc dans l'emploi des moyens scéniques : Corneille appliqua le mot à une certaine qualité des choses mises en scène ; et, du travail mimique des acteurs, il le transporta au travail moral des personnages. C'est de lui que nous tenons la notion si fortement enracinée en nos esprits que l'action du personnage dramatique consiste à préparer ou exécuter quelque chose. Avant Corneille on pouvait le montrer dans une extrême misère, oppressé d'angoisses cruelles : toute « passion » déployée en scène était action ; il y avait action dès qu'on voyait la vie. Maintenant il faudra quelque chose de plus : il faudra que le héros, en quelque état qu'il soit, ne soit pas simplement

passif, producteur de joie ou de douleur : il faudra qu'il soit *actif*, qu'il marche à un but, consulte, résolve, achève.

C'est une révolution dans l'art, et toute la structure, tout le mécanisme de la tragédie en sont modifiés. D'abord si l'intérêt n'est plus de voir un fait s'étaler en ses aspects pathétiques, mais consiste à suivre la génération d'un fait qui se prépare, se forme, se produit par des ressorts bien agencés, qui tour à tour s'approche ou s'éloigne jusqu'à ce qu'enfin il se fixe sous nos yeux, le rôle du personnage principal, où l'intérêt se concentre, va être renversé. Comme jadis le *maximum* de souffrance, maintenant le *maximum* d'activité va lui être attribué. Il était le centre des douleurs, il va être la source d'énergie. Si la constitution du genre exige qu'il nous émeuve par son péril et sa misère, il fera lui-même sa misère ou son péril. De patient, comme était encore surtout Sophonisbe chez Mairet, il devient agent de sa destinée. Il s'empare de l'action dès que la pièce s'ouvre, et la conduit jusqu'au dénouement par la force qu'il exerce. Ainsi le Cid, Horace, Auguste, Polyeucte sont les ouvriers de la besogne scénique.

Par une conséquence naturelle, la connaissance des moyens du fait prend la place qu'occupait dans l'ancienne tragédie l'impression de la qualité du fait. Et tout ce qui ne servait qu'à l'émotion va disparaître ou se transformer pour servir à la production des effets, à la notation des causes. Ainsi les ombres, les Furies, qui venaient dès le début imprégner d'horreur les âmes des spectateurs par une représentation anticipée de l'événement funeste, disparaîtront : les

songes, qui tendaient au même effet, resteront comme un ornement traditionnel, qui souvent sera un hors-d'œuvre ; les accessoires attendrissants ou terrifiants, chaînes, grilles, prisons, seront éliminés. Le monologue prendra un autre caractère : de couplet lyrique, expression des troubles violents de l'âme, il va devenir instrument d'analyse, mesure de la force intérieure ; il va devenir, de plainte ou hymne qu'il était, examen de conscience, balance de motifs, délibération. Les narrations, tableaux imaginaires des faits pathétiques qu'on ne peut mettre sur la scène, vont être réduites et utilisées selon l'objet de la tragédie nouvelle. Elles seront destinées à produire des états de conscience chez les acteurs qui les écoutent, de façon à devenir causes des résolutions, donc principes d'action : on remarquera que les grandes narrations de Corneille se font au cours de la pièce, quand il y a de l'action encore à produire, et non au dénouement, pour exposer simplement l'action faite.

Les personnages souffrants, qui ne prennent dans l'action qu'une part de sympathie ou de condoléance, seront éliminés. A vrai dire, il en est resté quelques-uns dans les premières pièces de Corneille, l'infante du *Cid*, Sabine d'*Horace* : mais ils sont dans la tragédie cornélienne comme des rudiments d'organes, atrophiés et inutiles, témoins survivants d'un âge antérieur de l'espèce. Ils ne reprennent vie que quand la psychologie, à défaut de l'intrigue, les utilise : l'infante, pas du tout ; Sabine, un peu, au début de l'action, comme interprète touchante des affections de famille. Mais Corneille se débarrassera vite de ces

êtres passifs : dès *Cinna*, il ne reçoit plus dans ses pièces que des agents efficaces, de bons travailleurs, capables de s'employer à trouver le dénouement sans perdre une minute en effusions ou en rêveries, en *museries* lyriques.

Il ne me paraît pas qu'il y ait entre Corneille et Racine l'opposition qu'on établit en examinant le rapport des caractères à l'action. Le principe est le même chez les deux poètes, et c'est précisément Corneille qui a eu le mérite de créer le patron de la tragédie psychologique, où l'action consiste dans le développement des caractères. Il a le premier nettement et décidément posé en règle que le ressort de l'action devait être non extérieur, mais intérieur : c'est-à-dire qu'excluant le hasard, les coïncidences ou la fatalité, il a transporté aux caractères la puissance de produire les révolutions qui aboutissent au dénouement. Il assemble dans son premier acte toutes les données, il définit tous les intérêts, il présente tous les personnages, pour que de la combinaison et de l'antagonisme des volontés naissent les situations tragiques, qui s'enchaîneront et s'attireront de scène en scène jusqu'à la fin.

Il est aisé de voir que, dans le *Cid*, la double situation initiale étant posée, c'est-à-dire le Cid et Chimène étant amants, don Diègue et don Gormas étant rivaux, le caractère de don Gormas amène l'insulte, celui de don Diègue et celui de don Rodrigue nécessitent la vengeance, et celui de Chimène détermine la demande de justice. Dans le caractère de Rodrigue est la raison de l'inutilité des efforts de Chimène, et dans le caractère même de Chimène la raison de

l'impossibilité où elle est de se refuser indéfiniment à cesser sa poursuite. Les situations n'obligent les personnages à agir comme ils font que parce qu'ils ont les caractères qu'ils ont; et ces situations qui fournissent la matière, non la forme de leur action, sont elles-mêmes le produit de leurs caractères travaillant sur une situation antérieure. L'intrigue ne subsiste comme elle est que par la qualité interne des personnages. Du moment qu'une des âmes s'est émue à produire l'acte qui lui est propre, toutes les autres successivement sont entrées en jeu. Le choix du roi a été la chiquenaude qui a donné le mouvement à ce petit monde.

Dans *Polyeucte*, les données sur lesquelles se fait le jeu psychologique sont rassemblées au premier acte, les personnages par qui il se fait sont présentés. Et la pièce va à son but par le concours et le conflit des forces qui émanent des quatre personnages, Polyeucte, Pauline, Félix, Sévère : le travail scénique est produit par un engrenage de sentiments dont l'origine est dans des caractères antérieurs aux événements et indépendants des événements. Il suffit de poser Polyeucte chrétien, Sévère de retour : par la vertu des quatre caractères, tout suit.

Je ne dis pas que Corneille ait toujours réussi à faire marcher toutes ses tragédies par la seule force des ressorts que les âmes des personnages contenaient. Mais est-il étonnant qu'ayant inventé cette forme de mécanique théâtrale, il ne l'ait pas amenée d'abord à sa perfection et l'ait parfois maniée avec maladresse? Il faut regarder son principe, et non les erreurs qui l'en écartent. Or il n'y a pas à douter,

si l'on étudie ses théories, ou si l'on démonte les plus fortes parties de ses chefs-d'œuvre, que ce n'en soit là le principe.

Il n'importe après cela que Félix paraisse se convertir plutôt par une contrainte de la situation que par une illumination de la grâce, ou que la lettre de Quintus Aristius dans *Sertorius* vienne trop à point pour n'être pas un artifice d'auteur embarrassé de son dénouement. Il n'importe que la mort de Ptolomée dans *Pompée*, ou celle du roi des Huns dans *Attila* soient des accidents imprévus et soudains qui n'étaient pas contenus dans les données.

De pareils coups du destin, ces brusques apparitions de la Providence, ou du poète, dans le cours de l'intrigue sont après tout rares dans Corneille, et contraires à sa doctrine déclarée. Mais il peut se faire que des caractères exigent pour se mouvoir un certain changement des conditions extérieures. Il faut un choc du dehors pour motiver certaines modifications internes : dans ces cas, si un fait extérieur se produit, ce n'est pas artifice, ce n'est pas miracle, c'est pression du milieu, des circonstances. Cela aussi est vrai, est réel. Ainsi Phèdre, selon la pensée de Racine, dépend des événements; il faut, pour qu'elle déclare son amour, que Thésée soit mort ou qu'elle le croie; il faut, pour qu'elle laisse calomnier Hippolyte, que le retour imprévu de Thésée l'affole. De même il faut pour désarmer Chimène que Rodrigue ait une occasion de manifester son héroïsme : la venue des Maures satisfait à une nécessité psychologique tout comme le bruit de la mort et le retour de Thésée.

Il arrive que le principe posé par Corneille se

retourne contre lui : s'étant fait une loi de présenter dès le premier acte tous les personnages qui devront concourir à l'action, s'étant retiré le droit de faire agir à un moment donné quelque personnage non prévu, il se trouve contraint d'imposer à un ou deux personnages secondaires toute l'action dont le héros et les héroïnes ne sauraient se charger, et ainsi de régler leurs sentiments sur leur emploi. Ce sont des *utilités*, à qui le rôle à remplir impose des états de conscience. Tel est Maxime : plus honnête homme que Cinna dans la délibération du second acte, jaloux et traître au troisième acte, repentant au cinquième, il offre un caractère incohérent; c'est qu'il n'existe que par rapport à Cinna et à Émilie; il a fonction de dire et de faire ce qu'il faut qui soit dit et fait pour les amener à l'action qui les révèle. De tels acteurs secondaires ont donc bien des caractères subordonnés aux situations, mais à des situations que leur imposent les caractères principaux. Il y a là une convention, dans les parties accessoires de l'œuvre, qui ne change pas le caractère de l'ensemble.

Le reproche qu'on pourrait faire à Corneille, ce serait, tout au contraire de ce qu'on dit, d'avoir trop exclusivement tiré l'action des caractères : à tel point que sa tragédie a parfois quelque chose de factice, l'air d'un jeu concerté, d'une partie liée et soumise à des conventions préalables. Les personnages ne comptent pas assez avec le hasard et les circonstances, ou avec leur propre cœur. Ils sont trop sûrs d'eux; ils parent et ripostent avec une précision déconcertante. C'est de l'escrime, ce n'est

plus de la vie. Rien n'intervient qui dérange leur action; et le miracle précisément, à moins d'une règle du jeu, c'est que rien n'intervienne. Quand je vois Arsinoé suborner deux spadassins pour faire croire à Nicomède qu'ils ont mission d'elle de l'assassiner, et pour accuser ensuite Nicomède de les avoir subornés afin de faire croire à Prusias qu'Arsinoé les avait chargés d'assassiner Nicomède, quand je vois ces ressorts jouer à point nommé pour embarrasser Prusias et brouiller le père avec le fils, quoiqu'il n'y ait rien là qui ne soit prévu, qui ne soit le développement exact des données fournies par la volonté des personnages, je me dis que tout cela est trop compliqué, trop bien agencé pour être réel; que c'est là de la mécanique, et non de la psychologie.

Ce que M. Brunetière appelle le *machiavélisme* de Corneille, consiste surtout en cela. Les personnages raffinent leurs motifs et compliquent leurs plans avec une subtilité invraisemblable. Ils ont l'air de joueurs d'échecs, et non pas d'hommes qui ont à compter non seulement avec des hommes, mais avec la multiple et mystérieuse force des choses. Les personnages cornéliens lisent trop aisément dans le jeu de l'adversaire et sont trop experts à se damer le pion les uns aux autres. Dans Félix, c'est exquis de naturel et de vérité : mais dans *Rodogune*, ou dans *Sertorius*, ou dans *Attila*, il y a certainement de l'excès.

La raison de cette disposition de l'intrigue doit se chercher toujours dans le parti pris psychologique de Corneille. Il peint des volontés. Ses personnages sont pleinement conscients, ils combinent leur action, la choisissent avec connaissance. Ils

ne sont pas emportés, traînés : ils se déterminent, ils vont d'eux-mêmes. Les données du sujet leur ouvrent une sphère d'action, et en même temps la limitent : ils s'y meuvent par leur libre arbitre, agissant et réagissant entre eux, et composant un système fermé de forces qui trouvent enfin leur arrêt dans le dénouement. C'est ce jeu des caractères que Corneille cherche dans l'intrigue.

Même c'est la nécessité ou tout au moins l'utilité morale qui introduit parfois dans les pièces des personnages et des scènes dont l'intrigue pourrait à la rigueur se passer. Aurait-on besoin d'un monologue de don Diègue après qu'il a été désarmé, et avant qu'il demande à son fils de se venger? Assurément non; sans ce monologue, on imaginerait sans peine le cours des pensées du vieillard, et tout arriverait aussi bien. Qu'est-il donc? moins une pièce de l'action qu'une pièce du caractère : Corneille nous arrête à regarder ce vieillard, à mesurer la hauteur de son âme, la profondeur de sa souffrance. Il ne lui suffit pas que nous comprenions qu'il doit s'adresser à Rodrigue, il faut que nous connaissions en quel état il va s'y adresser. L'action ne sera ainsi que le prolongement de l'état intérieur, et apparaîtra mieux en sa valeur d'effet psychologique. On saisit ici toute la distance qui sépare l'intrigue tragique de Corneille de l'intrigue mélodramatique : elle ne vaut pour lui que par la psychologie qu'elle manifeste.

A quoi sert Livie dans *Cinna*? Livie, dit Voltaire, « se mêle des intérêts de la pièce sans y être nécessaire », et les comédiens ont eu raison de retrancher

son rôle. Mais Corneille ne raisonne pas ainsi : Livie est humainement comme historiquement nécessaire. Il faut nous prévenir qu'Auguste ne donne pas un pardon politique : cela est nécessaire pour que nous ayons une juste idée de son caractère. Il faut donc qu'il ait examiné, et rejeté le parti de la clémence politique : d'où la nécessité de son entretien avec Livie. Cela révèle une tragédie organisée non pour l'intrigue, mais pour les âmes.

Si l'unité de l'action, malgré les règles sévères du temps, manque parfois aux pièces de Corneille, alors cette unité est rétablie par les caractères. L'intérêt se déplace du premier au second acte de *Cinna*, et passe des conspirateurs à Auguste : c'est par une exigence de l'étude morale; il faut montrer d'abord le tyran qui doit se transformer en généreux empereur. *Horace* semble constitué par trois actions successives, un combat, un meurtre, un jugement : les caractères du jeune Horace et de Camille resserreront cette matière disjointe, et fourniront une liaison morale. Horace vainqueur, il faut que Camille entre en action; cette victoire l'y force, et elle force son frère au meurtre, dont il ne saurait ni être puni ni se repentir. Voilà toute la tragédie unifiée par ces deux âmes.

Cependant on prétend que Corneille aime l'action, l'action pour elle-même, abstraction faite des caractères qui s'y expliquent. On dit qu'il tend au mélodrame, qu'il a créé le mélodrame.

On en donnera pour exemple le premier acte de *Don Sanche*, si romantique, les tragédies de *Rodogune* et d'*Héraclius*, si intriguées, et qui visiblement

sont construites pour une ou deux situations de grand effet. Ces combats de la naissance et du mérite, dans *Don Sanche*, qui ne sont pas mis en discours, mais en action, plus qu'en action, en spectacle, ces disputes de seigneurs pour un siège, ces titres entassés en noms sonores sur la tête du soldat de fortune par une reine amoureuse, tout cela saisit l'imagination comme des scènes de *Ruy Blas* ou d'*Hernani*; et ce don Sanche, qui fait sonner si fièrement sa roture, qui brave les grands et a l'amour de deux reines, ce beau cavalier campé en posture d'aventurier héroïque, la main sur la garde de l'épée, il semble bien que sa vraie patrie soit le « boulevard » d'il y a quarante ans, et son vrai nom Mélingue.

Dans *Rodogune*, les quatre premiers actes ne sont que des préparations pour arriver au terrible cinquième : une coupe de poison est là, préparée pour le héros. Mais qui l'a préparée? Sa mère, ou sa femme. Il faut que ce soit l'une des deux, et il a autant de raisons de soupçonner l'une que l'autre.

Dans *Héraclius*, il s'agit d'arriver à poser ceci : un tyran a un fils et un ennemi; il aime le fils et veut tuer son ennemi; mais des deux jeunes gens qui s'offrent à son affection ou à sa haine, il ne sait lequel est son fils, lequel est son ennemi. Quoi qu'il fasse, il risque d'embrasser son assassin ou d'assassiner son enfant. Rien ne lui peut éclaircir ce doute.

De telles situations sont tout à fait en dehors du caractère de la tragédie classique; elles ne fournissent de matière à aucune analyse psychologique. Elles sont purement pathétiques, faites pour serrer

le cœur et donner de l'angoisse, dans l'attente fiévreuse de l'incident qui démêlera tout. Corneille donc devance ici le mélodrame du XIXe siècle, à moins qu'il ne retourne à la tragédie du XVIe.

Mais d'abord, est-ce par trois pièces qu'on peut juger de tout un théâtre? Et cherchera-t-on plutôt Corneille dans *Don Sanche*, *Héraclius* ou *Rodogune*, que dans le *Cid*, *Polyeucte* et *Cinna*? Si l'on pensait que ces tragédies, qui ont suivi les chefs-d'œuvre, nous marquent de quel côté le tempérament de Corneille l'incline, sur quelle pente il s'abandonne, on se tromperait : car dès *Nicomède*, il a repris sa voie; et toutes les pièces des quinze dernières années, après sa rentrée, procéderont de *Nicomède*, aucune du premier acte de *Don Sanche*, du cinquième de *Rodogune* ou du quatrième d'*Héraclius*. Toutes seront des études de psychologie et de politique. Loin de représenter l'originalité de Corneille, ces sujets — accidentels dans son œuvre — sont des survivances du théâtre antérieur, relèvent de la tragédie pathétique et de la tragi-comédie romanesque auxquelles le *Cid* avait porté le coup de grâce.

Mais la marque de Corneille, dans ces sujets, c'est d'avoir fait effort pour les réduire au drame psychologique. M. Brunetière l'a justement remarqué : jamais la psychologie de Corneille n'a été plus fine, plus nuancée que dans les quatre premiers actes de *Rodogune*; en attendant le coup de tonnerre du cinquième acte, il nous a intéressé aux délicatesses des sentiments des deux frères, si pareils et pourtant si distincts. Il a essayé de préparer l'incertitude finale par des causes morales, par le duel

et les caractères des deux femmes : il a pris le moins qu'il a pu d'incidents extérieurs et de signes matériels. Pour *Héraclius*, la pièce est un tissu d'intrigues où les vues de Léontine et les combinaisons d'Exupère produisent tout : qui aime la politique en peut trouver là, aussi subtile et byzantine qu'on peut la souhaiter. Et ce Phocas, dans le tableau des caractères cornéliens, représente, comme je l'ai dit, la misère d'une volonté sans motifs, qui aspire à l'action et ne voit pas de possibilité d'agir.

Enfin est-ce la peine de parler de *Don Sanche*? quand le romantisme du premier acte aura séduit le lecteur, quand il admirera le grand Corneille d'avoir fait un drame de cape et d'épée, qu'il lise la suite : il verra bien vite qu'il n'y a plus rien dans les derniers actes que de la psychologie, un développement souvent subtil et curieux, toujours moral et intérieur, et tout en discours, des données du premier acte. Ce romantisme de *Don Sanche*, ce n'est qu'une exposition brillante, à l'espagnole : ce n'est pas la pièce, qui est aussi sévèrement classique que *Cinna*.

Il suffit de définir exactement ce qu'on entend par mélodrame pour comprendre que Corneille n'y tend pas du tout. Le mélodrame est une tragédie dont le but unique est d'agiter la sensibilité du spectateur en excitant sa curiosité. Les faits doivent surprendre par leur enchaînement imprévu, émouvoir par leur valeur pathétique. Ce qu'on appelle caractères et sentiments, ne sont que des silhouettes ou des attitudes capables d' « impressionner » par l'intensité de la bonté, vaillance ou scélératesse

qu'elles expriment. Or la tragédie de Corneille est tout juste le contraire de cela. Il n'a souci que de prendre l'exacte mesure des âmes, d'en dégager la qualité essentielle, et d'assortir par une proportion rigoureuse les causes internes aux effets sensibles. Son progrès le conduit à vider presque la tragédie d'émotion, pour n'y laisser que l'étude des caractères. La différence entre les chefs-d'œuvre et les pièces de la décadence est précisément en ce que le cœur s'intéresse au *Cid* ou à *Polyeucte*, tandis que l'esprit seul peut goûter quelque satisfaction dans *Othon* ou *Agésilas*, dans *Pulchérie* ou *Suréna*.

Une chose serait incompréhensible si Corneille avait été entraîné vers le mélodrame, c'est qu'il eût repris Aristote d'avoir préféré les sujets à reconnaissances, et que, pour sa part, il les eût entièrement exclus. Pas une fois il n'a fait reposer l'intérêt de son drame sur la révélation pathétique de l'identité d'un personnage. Dans *Don Sanche*, la naissance royale du héros fait un dénouement postiche, où Corneille satisfait au préjugé de son temps : tout le sujet se déroule comme si en effet Sanche était fils d'un pêcheur. Dans *Rodogune*, l'incertitude sur l'ordre de la naissance des deux frères n'est qu'un moyen dont l'ambition de Cléopâtre se sert : la pièce finira sans que ce doute soit résolu; et à vrai dire on n'en a pas souci. Reste donc *Héraclius*, où tout repose en effet sur l'ignorance de Phocas et de Martian : mais c'est cette ignorance qui est le sujet, et non la reconnaissance, dont Corneille ne songera pas à tirer parti.

Or les reconnaissances sont un des signes indis-

cutables du mélodrame. Dès que la tragédie fera prédominer l'art d'émouvoir les sensibilités sur l'art de peindre les caractères, après Racine, elle ira immédiatement aux sujets à reconnaissance : la *Pénélope* de l'abbé Genest, le *Téléphonte* de La Chapelle, tout La Grange-Chancel et tout Crébillon le montrent. On peut mesurer par l'aversion de Corneille pour les reconnaissances quelle distance sépare sa tragédie du mélodrame.

On ne saurait contester que l'intrigue dans la tragédie de Corneille ne soit plus compliquée, l'action plus drue que dans la tragédie de Racine, à laquelle on a l'habitude de demander toujours une mesure pour juger l'autre. Mais encore faut-il se demander ce que signifie cette différence, et d'où elle résulte.

Les théoriciens modernes de la tragédie y distinguaient deux catégories : l'une que l'on appelait *simple*, et l'autre à laquelle on réservait le nom de composée. *Simple* est le sujet où un seul fil d'action se déroule jusqu'au dénouement : la pièce est *composée*, quand elle présente, comme dit d'Aubignac, une *histoire à deux fils*. Le sujet simple est celui où tout se règle par le sort d'un seul personnage; dans le sujet composé, il faut deux règlements distincts pour deux intérêts qui, tout en se liant, demeurent indépendants. Par exemple, si l'amour, comme il arrive si souvent, fournit l'intrigue, dans la tragédie simple, tout sera fini quand on saura si le héros épouse ou meurt; dans la tragédie composée, il y aura deux mariages à décider ou empêcher.

En ce sens qui n'est pas le sens de l'antiquité) presque toutes les tragédies de Racine sont simples :

un homme aimé de deux femmes, une femme aimée de deux hommes; tout est fini quand un des rivaux a détruit l'autre, ou que le personnage unique dont on se dispute l'amour a pris son parti ou subi sa destinée. *Andromaque* est au contraire une tragédie composée. Pyrrhus est placé entre Hermione et Andromaque; mais à côté d'Hermione, il y a Oreste; derrière Andromaque, Astyanax. Pyrrhus tué, il y a deux intérêts à régler, celui d'Andromaque et celui d'Oreste. Avant ce meurtre, il y avait deux questions posées : à qui Andromaque serait-elle, à Hector toujours, ou à Pyrrhus pour son fils? à qui Hermione serait-elle, à Pyrrhus ou à Oreste? La tragédie implexe est faite, comme on voit, du rapport des deux tragédies simples.

Or Corneille a certainement aimé les *histoires à deux fils*. On le voit par sa *Bérénice*. Tandis que Racine prend une femme entre deux amants, Corneille assemble deux couples d'amants, Tite et Bérénice, Domitien et Domitie. Il a même construit un modèle d'intrigue d'une symétrie plus compliquée. Il pose un personnage central, en qui se réunissent les deux moitiés de l'action et qui fait l'unité. Imaginez Bajazet aimé d'Atalide et de Roxane : donnez un amant à Roxane et un amant à Atalide; vous aurez un type cornélien d'intrigue tragique :

Perpenna	— Viriate	— SERTORIUS	— Aristie	— Pompée.
Ardaric	— Ildione	— ATTILA	— Honorie	— Valamir.
Justine	— Léon	— PULCHÉRIE	— Aspar	— Irène.

Et ici le dessin se complique encore : la figure centrale, Pulchérie, n'est pas entre deux amants,

mais entre trois : à Léon, à Aspar, il faut ajouter Martian. Voilà bien des fils, si nous songeons surtout que l'intérêt d'amour n'est pas tout, et que Martian sera relié à Justine, Irène à Léon.

Mais il se trouve que les chefs-d'œuvre de Corneille sont précisément des tragédies simples. Dans le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, il n'y a vraiment qu'un seul fil d'histoire à suivre, un seul intérêt à régler. Même dans *Rodogune*, il n'y a pas d'*épisode*. Et pourtant, encore dans ces pièces, la tragédie paraît plus *chargée de matière*, moins *nue* que dans Racine. Cela tient à deux causes, à la nature des sujets, et au caractère de la psychologie.

On remarquera aisément que les tragédies vraiment *nues* de Racine sont les tragédies d'amour, à peine indiquées dans la légende ou l'histoire, comme *Bérénice* et *Bajazet*, ou déjà réduites à leur maximum de simplification par le travail des poètes antérieurs, comme *Phèdre*. Lorsque Racine veut encadrer l'amour dans une peinture historique, aussitôt la tragédie s'étoffe, les caractères de second plan se chargent de couleur, repoussent, et en même temps se multiplient : on a *Britannicus*. Corneille extrait presque toujours sa tragédie des historiens, dont il fait une étude minutieuse; il reçoit toutes les données de l'histoire; il tire de chacune d'elles ce qu'elle peut fournir d'explication ou de préparation. Comme il prend dans la politique et non dans l'amour la matière principale de l'intrigue, les personnages du second plan s'imposent en plus grand nombre. Dans l'amour, on peut montrer deux rivaux, trois au plus : mais dans la politique, le nombre est

illimité de ceux qui peuvent tracasser autour de la même affaire et tâcher de tirer leur profit du même événement. Toute pièce historique et politique tend à se peupler de personnages plus nombreux, et par conséquent d'une intrigue plus accidentée.

Puis, Racine, qui peint l'homme faible, peut faire toute sa pièce des hésitations d'une âme tiraillée en tous sens, et qui est jetée ou se jette à la fin dans une action unique. Corneille ne le peut pas. Une volonté qui attendrait pendant cinq actes à se déterminer, ou qui changerait de direction d'acte en acte, ne saurait être une volonté forte. Il faut donc choisir entre deux partis. Ou bien le progrès de l'action fournira la volonté de motifs qui compléteront progressivement la connaissance : l'âme ne sera parfaitement éclairée qu'à la fin de la pièce, et alors seulement trouvera l'action qui lui convient. C'est le cas d'Auguste, dans *Cinna*, d'Attale dans *Nicomède*. Ou bien la raison aura déjà toute la lumière qu'elle peut avoir, et dans ce cas la volonté pourra être un moment en suspens, mais un moment seulement. Il ne faut de combat intérieur que ce qui suffit à prouver la force de l'obstacle. C'est le cas de Rodrigue ou de Polyeucte. Souvent il n'y aura pas de combat du tout : Chimène, Nicomède n'hésitent pas. De toute façon, la volonté étant vite ou instantanément déterminée, l'acte suit. Mais cet acte posera une situation nouvelle par la réaction qu'il excitera chez les autres personnages, d'où occasion et nécessité d'un nouvel acte par où la volonté s'affirmera de nouveau, et ainsi de suite jusqu'au dénouement. Horace du premier coup s'est porté au devoir de

défendre Rome : sa victoire fait entrer Camille en ligne, et Camille oblige Horace à donner une seconde et différente expression de son fanatisme patriotique.

Polyeucte, après une courte lutte, va au baptême. Il en sort renouvelé : en vertu de ce premier effort, il devient capable du second, le bris des idoles, par où il passe à une autre action ; il cède la terre pour avoir le ciel ; il résigne Pauline à Sévère et court au martyre. Il a ainsi d'un bout à l'autre réalisé son caractère dans une série d'actes qui sortent naturellement les uns des autres.

Mais aussi, quand les actes du héros se multiplient ainsi, il faut que les obstacles aussi se multiplient : d'où la grande part d'action remise aux personnages secondaires, pour fournir au héros les obstacles, pour disposer les circonstances à travers lesquelles il trouvera sa voie. Dans le *Cid*, don Gormas, les Maures, don Sanche marquent les trois étapes de l'héroïsme de Rodrigue. Dans *Polyeucte*, Pauline, Néarque, Félix, à tour de rôle et diversement, tentent d'arrêter l'héroïque élan de Polyeucte. La volonté du personnage fournit la force qui crée l'action, les personnages secondaires donnent la matière de l'action possible ou nécessaire.

Si l'on songe que plus d'une fois le héros n'est pas seul, et entouré d'âmes médiocres ou mauvaises, mais que souvent, à côté de lui, une autre volonté également noble fournit parallèlement sa carrière, et que d'ailleurs même les personnages inférieurs ou mauvais ont aussi leurs fins auxquelles ils sont sérieusement appliqués, on se représentera aisément la quantité de travail contenue et produite dans

une tragédie cornélienne, et pourquoi parfois le cadre des unités classiques semble trop étroit, et craque.

Mais on a vu que Corneille, qui d'abord suspendait un peu la volonté entre deux passions nobles ou deux devoirs, qui d'autres fois graduait la connaissance, laissant la volonté chercher sa voie, était vite arrivé à peindre la volonté fixée, avec une connaissance claire : dès lors plus d'hésitations, plus de combat intérieur, plus d'inquiétude des choses extérieures. Quoi qu'il arrive, l'âme sait ce qu'elle veut, et ce qu'elle fera. Cela va avoir de graves conséquences pour l'action.

Car cette volonté, dans la plénitude de la conscience et de l'énergie, se suffit à elle-même. Maîtresse de soi, elle a tout ce qu'on peut souhaiter. Elle renonce donc sans peine à s'exercer. Elle est trop au-dessus des intérêts du monde, trop au-dessus des compétitions et des compétiteurs, pour se mêler activement dans les combats de la politique. Rien ne l'ébranle plus : elle ne trouve plus d'obstacle au dedans, elle ne s'abaisse plus vers l'obstacle du dehors. Et ainsi elle se repose en elle-même : les impeccables, qui sont aussi des impassibles, deviennent enfin des immobiles.

Leur activité est une activité négative, de renoncement ou de résistance. Ils méprisent le succès qu'ils ne veulent pas préparer, ils acceptent le malheur auquel ils ne daignent pas se dérober. Ils disent *non* aux tentations comme aux menaces. Tout consiste dans ce *non* bien ferme qu'ils réitèrent à toute sommation. Ainsi Suréna ne veut pas de Man-

dane, sœur du roi. Qu'il consente à l'épouser, il est hors de péril. Pendant cinq actes, il dira *non*, parce qu'il ne saurait descendre à faire un mariage sans amour, pour sa sûreté. Pendant cinq actes, il saura prévoir qu'il périra par ce *non*, et il ne cherchera pas un moyen de salut, parce qu'il est au-dessous de lui de combattre en rebelle ou de se dérober en fugitif.

Cette psychologie de la volonté qui semblait introduire dans le drame un principe inépuisable d'activité, aboutit donc à la cessation de toute activité. La plénitude de la victoire héroïque supprime toute lutte, puis tout mouvement. La perfection de la volonté active se réalise dans un superbe *non-agir*; quelle action, en effet, précise et déterminée, serait l'expression adéquate de ce vouloir infini? Ainsi toutes les impulsions supprimées, consciente et contente de soi, sans désir ni regret, l'âme attend le destin, elle veut l'inévitable. Elle fait de la nécessité subie l'acte suprême de la liberté.

Donc le héros cornélien, extérieurement passif, battu des événements et des hommes, intérieurement actif, résistant aux événements et aux hommes, ramènera la tragédie à son point de départ : le tragique sera la catastrophe d'une grande âme, immobile et opprimée. Nicomède et Suréna rejoindront le *Sédécie* de Garnier. Et comme ils ne voudront rien faire que se prêter au destin, comme ils ne traduiront plus en des actes particuliers leur noblesse intérieure, ainsi que faisaient le Cid et Polyeucte : en attendant que le destin les tue ou les délivre, ces derniers héros de Corneille ne pourront

que faire jaillir leur grandeur d'âme en discours exaltés. Du coup la porte sera rouverte au lyrisme.

Mais Corneille n'est pas lyrique, et il ne laisse pas sa tragédie s'attarder à des chants de souffrance même triomphale. Si le protagoniste n'agit plus, ce sera pourtant sa puissance d'agir qu'il étudiera : et il s'appliquera à noter moins la misère de son destin que la tension de sa volonté, qui fait équilibre à toutes les pressions du dehors. Pour mesurer exactement cette tension, le poète fera agir contre lui les personnages secondaires. Viriate, Aristie, Perpenna donneront assaut à la volonté de Sertorius. Vinius, Martian, Lacus, Camille investiront Othon. Arsinoé, Flaminius, Attale travailleront contre ou pour Nicomède. Autour de Théodore s'agitera l'action de son martyre : elle, comme un *terme* qui n'a ni bras ni jambes, selon le mot expressif de Corneille, n'y concourra que du cœur, qui s'offre à Dieu et défie le monde.

Et voilà bien la raison de la froideur qui, dès *Théodore* et dès *Nicomède*, glace la tragédie cornélienne, la rendant presque injouable, en dépit des beautés de caractère et des délicatesses de psychologie, en dépit de l'originalité des peintures de la vie politique. Les héros sont des *termes* imposants, mais des *termes* : l'action vient des comparses. Quoi qu'en pense Corneille, elle n'exprime plus les héros. Rodrigue, Chimène, s'expriment par l'action du *Cid* : le pardon des conjurés, le martyre sont le passage de la vertu à l'acte pour Auguste et pour Polyeucte. Mais que Sertorius ou Suréna soient assassinés, qu'Héraclius monte au trône, ces faits ne les expri-

ment pas, ils expriment ceux qui les font, la scélératesse de Perpenna, l'ingratitude d'Orode, l'adresse d'Exupère. Or que me font Perpenna, Orode, Exupère? Je les connais peu; je ne les aime pas; tout au plus les regardé-je comme de curieux originaux. Mais je ne m'émeus pas pour eux, pas même contre eux.

Car nous ne sommes pas dans la tragédie grecque ni dans le mélodrame, où l'on nous présente des hommes comme malheureux et souffrants. Écrasés par le destin, persécutés par des méchants, ils gémissent, et nous pleurons. Mais je ne pleure pas sur le héros cornélien qui ne gémit pas; il n'est pas assez persuadé d'être une victime; il consent trop fièrement à sa destinée. Pourquoi jugerais-je les choses autrement que lui? Il croit triompher dans la mort : tant mieux pour lui. Une femme artificieuse envoie Théodore au supplice : mais la vierge chrétienne met sa félicité dans la souffrance reçue pour son Dieu. Un prince ingrat assassine Suréna : mais Suréna dédaigne une trahison qui n'a de prise ni sur sa volonté ni sur sa gloire. Nicomède, arrêté, ne frémit pas; délivré, il n'exulte pas. Je participe à son calme. Voilà comment Corneille arrive à faire des pièces où il y a des criminels et pas de victimes, des malheurs et pas de malheureux. On s'étonne, quelquefois on admire : on n'est ni effrayé, ni attendri. On sait que cela ne finit jamais mal pour le héros, même s'il meurt.

Mais alors ces complots des méchants, ces dénouements sanglants nous font l'effet de simples machines de théâtre. L'impassibilité du héros ré-

pand sa froideur sur l'action. Et quand, au théâtre, des menées de scélérats, des meurtres ne troublent pas le spectateur, cela vient souvent de ce qu'il y reste incrédule; mais cela fait aussi parfois qu'il y soit incrédule. Le ton posé du dialogue, la familiarité des sentiments, la sérénité ironique ou altière du personnage principal, tout cela ne nous prépare guère au fracas d'un dénouement sanglant : il nous paraît que le poète l'a voulu tel, pour que sa pièce fût tragédie. Et il l'a voulu en effet souvent pour l'histoire, sans que cette fin fût nécessaire à sa conception du sujet [1]. Et l'émeute qui ensanglante le dénouement d'*Othon* n'empêche pas que toute la pièce ne soit une comédie historique et politique.

C'est là à vrai dire que tend Corneille, par la disposition générale de l'intrigue, comme par sa constitution des caractères. Il n'écrit pas pour émouvoir, mais pour faire des études d'âmes. Il tend à subordonner d'abord, puis à exclure l'émotion. Il ne procède pas en romantique, par combinaisons contrastées de comique et de tragique. Sa tragédie aboutit à peu près au point où d'abord s'était tenue sa comédie : il est assez curieux de le remarquer.

1. Il n'a pas vu aussi qu'en histoire les faits sont solidaires des mœurs, et que si on change les mœurs, la raison des faits est ôtée. Le Cid peut-il épouser Chimène ailleurs qu'au XIe siècle? Théodore être prostituée ailleurs que dans l'Antioche voluptueuse et païenne du Ier siècle? Rodogune et Cléopâtre demander une tête comme présent d'amour ailleurs que dans une Asie barbare? Il faut donc de la couleur locale pour rendre les faits vraisemblables. Or Corneille l'exclut, et aussitôt les faits pour ainsi dire se décollent de ses analyses, et n'ont plus qu'une valeur de convention ou du symbole. On ne les prend plus pour réels.

Corneille met le plaisir non dans le rire ni dans les larmes, mais dans la vérité de l'imitation. Il passe entre le tragique et le comique, prenant ce qu'il y a de moins violent dans l'un et dans l'autre, des demi-sentiments, des goûts modérés, des bassesses à peine plaisantes, des traits familiers plutôt que ridicules, des sujets où il y ait plus d'intrigue et de travail que de souffrance et d'oppression, où la précision des intérêts l'emporte sur le pathétique des événements. Il tend ainsi à une *pièce* d'analyse, également distante de la tragédie, de la comédie, et du drame ou mélodrame, tout organisée pour être l'image claire de la vie, telle que la voit le poète, et intéressante surtout par cette clarté. *Nicomède*, *Tite et Bérénice*, *Agésilas*, *Pulchérie*, qui finissent bien, *Sertorius* même, *Othon* et *Suréna*, malgré leurs dénouements funestes, définissent le genre, qui est au reste celui où tend presque fatalement le théâtre psychologique.

Mais Corneille, qui a reçu de la tradition une certaine idée du sujet tragique, ne s'en éloigne pas totalement. Il garde l'atrocité, le meurtre, le sang versé, et met tout cela comme en bordure de sa psychologie. Il retient l'immolation du héros comme un rite archaïque, comme une formalité absurde et respectable.

Il avait bien su s'en affranchir dans ses premières pièces. Quand la volonté du héros luttait, travaillait activement, elle emportait tout : ainsi le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* même (car Polyeucte ne subit pas, il recherche le martyre, qui est son bien) finissent heureusement. En rendant la volonté si parfaite,

qu'elle est supérieure à tout acte, il se condamne à laisser les comparses et les circonstances disposer du héros, c'est-à-dire à le sauver par hasard, et plus souvent à le perdre. Il se ramène au dénouement malheureux, sans en vouloir tirer du pathétique.

CHAPITRE VIII

LANGUE, STYLE, VERS, POÉSIE

Corneille trouvait des différences dans le style de ses pièces.

Assurément ces nuances ne nous échappent pas; le *Cid* nous paraît plus précieux, *Horace* plus éloquent, *Pompée* plus enflé; et *Polyeucte*, dont on trouvait les vers en ce temps-là plus *faibles*, nous plaît par la perfection du naturel. Mais, dans ces différences, l'unité fondamentale du style éclate pourtant, et Corneille est un des écrivains dont la manière est partout le plus aisément reconnaissable.

Il a eu d'abord parmi ses confrères les poètes dramatiques cette originalité de tenir à tous les détails de l'expression, d'être un artiste en style, de travailler, de corriger, avec d'infinis scrupules, en digne écolier de Malherbe. Autour de lui, les meilleurs, Rotrou, Tristan, écrivent trop vite et ne retouchent pas. Lui, il a réglé son admirable facilité, et il revient toujours.

Il a cherché, tâtonné, il a essayé longtemps et formé peu à peu son instrument. On le voit dans ses premières pièces s'exercer, se faire la main; il a des inexpériences et des virtuosités qui étonnent[1]. Il fait des études de vocabulaire et de versification. Il n'a pas encore fixé le ton de son style, il lui arrive dans la même œuvre de monter trop haut ou de descendre trop bas[2].

Dans le *Cid*, plus de maladresses, plus de fantaisies, plus d'inexpériences. L'écrivain fait ce qu'il veut. Mais il n'est pas satisfait, et d'édition en édition il se corrige. Ses pièces (jusqu'à *Pertharite*) ont passé par trois ou quatre états principaux, qui sont marqués : 1° par les éditions originales; 2° (pour les premières) par le recueil de 1644; 3° par la revision de 1660; 4° par les éditions peu différentes de 1668 et de 1682. Les corrections scéniques, qui touchent à la contexture des pièces, sont très rares : il y en a une au début du *Cid*.

La plupart des corrections regardent le style ou la langue, plus rarement le vers. Quand il retouche le style, presque toujours il améliore, il s'affranchit de la mode, il s'approche peu à peu de l'expression unique qui note la nuance unique du sentiment[3].

Pour la langue, il suit très attentivement l'usage.

1. *Illusion comique*, III, 4; *Suivante*, III, 2.

2. *Médée*, IV, 1; V, 3.

3. Les exemples prendraient trop de place; je ne puis les donner ici. Voir le *Cid*, acte II, sc. 8; et *Horace*, acte II, sc. 5; surtout *Médée*, acte I, sc. 1, v. 11-15; dans ce dernier cas, Corneille s'y reprend à trois fois, en 1639, en 1644, en 1660; ce n'est qu'en 1660 qu'il atteint l'expression aisée, vive, naturelle de l'idée.

Dès 1644, il ôte certains mots devenus surannés, bas ou burlesques. En 1660, il enregistre les résultats du travail de l'Académie; sur bien des points, il conforme son usage aux *Remarques* de Vaugelas.

Tout ce travail révèle un artiste curieux de la forme, et qui ne donne rien au hasard. Faut-il croire que cet artiste se soit fatigué, et, dans sa vieillesse, ait entassé les négligences, les incorrections, le galimatias? On cite toujours les vers de *Tite et Bérénice* :

> Faut-il mourir, madame? et si proche du terme,
> Votre illustre inconstance est-elle encore si ferme,
> Que les restes d'un feu que j'avais cru si fort
> Puissent dans quatre jours se promettre ma mort?

Quand on aura cité ces vers et une douzaine d'exemples pareils, aura-t-on prouvé que Corneille écrivait mal? Ses dernières pièces, notamment, ne sont pas d'un autre style que ses chefs-d'œuvre. Mais il faut remarquer trois choses : d'abord, ayant eu moins d'impressions, elles ont été moins retouchées, et ainsi il faudrait comparer l'édition originale des unes aux éditions originales des autres pour constater les défaillances du poète. Puis, la langue et surtout le style de Corneille, de *Sertorius* à *Suréna*, ne sont plus contemporains du public; malgré ses efforts pour suivre l'usage et la mode, le bonhomme retarde; on le trouvera aisément gothique et barbare à côté de Racine et de Quinault. Enfin, ce sont les idées et les sujets qui font la différence du style de *Cinna* et de celui d'*Othon*, du style de *Polyeucte* et de celui de *Pulchérie*. Si le style des dernières pièces paraît subtil et froid, outré en ses raisonnements, et com-

pliqué en son dessin, ce n'est pas une question de forme, c'est une question de fond.

On a donc le droit d'étudier ensemble ces œuvres qui s'espacent sur plus de quarante années. En modifiant quelques particularités de vocabulaire ou de syntaxe selon le nouvel usage, Corneille n'a point altéré la physionomie caractéristique de son style, qui, de *Mélite* à *Suréna*, tout en se pliant aux sujets les plus divers, garde sa frappante identité.

Il faudrait plus de place que je n'en ai ici pour analyser les éléments qui concourent à former notre impression du style de Corneille. On verrait d'abord qu'il est tout près de Malherbe, et le plus ancien de nos grands écrivains, que sa forme est plus archaïque que celle de Molière, de Bossuet, de Pascal, qu'il parle cette langue du temps de Louis XIII, un peu lourde encore, et pourtant raffinée, forte, drue, familière, nerveuse, tour à tour très large et très brusque, solidement articulée, oratoire et pratique, plutôt que poétique et sensible. L'abondance des substantifs en *ment*, des substantifs et adjectifs en *eur*, des verbes composés avec *entre* ou *re*, la liberté dans l'usage des auxiliaires et des prénoms, le large et souple emploi des prépositions, le mélange aisé des expressions ornées de la tradition littéraire et des locutions familières de la vie quotidienne, lui donnent sa physionomie. Corneille en a connu toute l'étendue, reprenant des mots déjà à demi perdus, *offenseur*, *invaincu*, *déceptif*, *exorable*, adoptant ou créant des mots inusités, *dextérité*, *impénétrable*, *évitable*, *alfanges*, plaçant en vedette des locutions vulgaires, qui donnent la brusque sensation de la réa-

lité : *cajoler*, *tâter*, *tomber des nues*, *soûler*, *brouiller*, *tout beau*, etc. ; appelant les mots techniques à servir dans les sujets spéciaux, termes d'art militaire dans *Sertorius*, de marine dans le récit du *Cid*, de théologie dans *Polyeucte*. Cette langue, riche, touffue, diverse, non réduite encore à un petit nombre de termes nobles et généraux, porte un beau caractère de naturel vigoureux.

En ce qui est proprement le style, deux choses frappent d'abord : la construction logique et les sentences. C'est d'un bout à l'autre un tissu de raisonnement, serré, précis ; tous les rapports sont fortement marqués. Les *car*, les *donc*, les *si*, les *mais*, tous les procédés que la langue offre pour sertir les idées et les fixer visiblement dans le réseau logique, ressortent dans toutes les parties du dialogue. Tous les héros argumentent, et leur voix appuie sur les liaisons.

> César, *car* ce destin.... (*Pompée.*)
> Cruel, *car* il est temps.... (*Polyeucte.*)
> *Car enfin* n'attends pas.... (*Cid.*)

En second lieu, quoique Corneille ait conseillé de fuir les sentences, et de « préférer toujours l'hypothèse à la thèse », c'est-à-dire l'expression personnelle appropriée à la maxime générale, personne n'a mis plus de sentences, ni de plus belles, dans la tragédie. En un seul passage :

> Qui ne craint point la mort ne craint point les menaces.
> A qui venge son père il n'est rien impossible.
> A vaincre sans péril on triomphe sans gloire, etc.

Mais par là précisément se révèle la parfaite convenance de la forme au fond. Ces héros de la volonté

se déterminent par des raisons universelles. Même lorsqu'ils ne parlent que pour eux, ils examinent comment tout homme, dans le cas donné, devrait agir. Ils cherchent une loi universelle de leur action. Donc ils parleront toujours par sentences, que déguiseront à peine les indications de circonstances locales et d'accidents personnels. Puis ces personnages préparent leur acte par une consultation attentive, le choisissent avec pleine conscience, s'y tiennent avec assurance, sans repentir. Que sera donc le style, sinon l'expression d'une âme qui s'examine, discute et résout, ou l'expression d'une âme qui défend, démontre, fait valoir sa résolution? Délibération avec soi, discussion contre autrui, raisonnement dans les deux cas, logique analytique ou apologétique, voilà ce que peut être le discours d'un héros cornélien [1]. D'où l'impression, et la critique, que les personnages de Corneille raisonnent trop. Il n'y a pas chez eux d'inconscience, d'expression abandonnée, d'épanchement involontaire, il n'y a pas (sauf à de certains moments, très courts) de ces mots qui semblent couler de l'âme et faire couler l'âme tout entière avec eux. Chaque phrase déclare la claire conscience d'une idée et des rapports qu'elle soutient avec un groupe d'idées.

On sait ce qu'il y a dans ce style de Corneille d'éloquence, de finesse, d'esprit même : mais y a-t-il de la poésie? Et d'où sortirait-elle? Fénelon l'a dit à la fin du siècle, et le romantisme, puis les

1. Voir *Horace*, II, 3; *Polyeucte*, IV, 3; *Cinna*, IV, le monologue d'Auguste.

parnassiens l'ont confirmé, la poésie est *nature* ou *passion*, expansion ou peinture, projection émue du *moi* intime, ou réflexion artistique des choses du dehors; lyrique, elle est le son d'une âme; pittoresque, elle est l'image du monde. Quelle place Corneille peut-il faire au lyrisme, au pittoresque? Quelle parenté peut-il avoir avec Lamartine ou Gautier?

Pourtant, si l'on veut, Corneille est un grand poète, s'il y a poésie où il y a création, reprise des éléments naturels pour organiser des êtres qui ne sont pas dans la nature. Il est poète comme Rabelais, comme Molière, comme Balzac, comme tous ceux qui ont mis des âmes vivantes dans des formes précises, et qui ont rendu la vie en dépassant la vie. Mais cette poésie-là est dans la conception, dans la signification des œuvres : elle n'implique pas nécessairement la poésie du style, et c'est de celle-ci qu'on peut dire que si elle n'est pas dans les sentiments et dans les images, elle n'est pas.

Voyons donc ce que les discours de Corneille contiennent d'effusion lyrique ou d'expression sensible.

Le lyrisme qu'on peut y chercher tout d'abord n'est pas assurément le lyrisme personnel, exprimant l'auteur même en son intime humanité. Il n'y a rien dans aucune pièce où l'on puisse dire que Corneille se découvre. A peine, avertis par quelques anecdotes et par quelques poésies diverses, surprenons-nous dans l'accent profond des Sertorius ou des Martian un regret mélancolique de Corneille, capable d'aimer encore après qu'il a dépassé l'âge d'aimer, triste d'avoir le cœur jeune avec des cheveux blancs. Mais c'est la biographie qui nous guide :

l'expression ne suffirait pas à trahir l'auteur derrière le personnage.

Le lyrisme qu'on peut chercher dans Corneille est relatif encore à la personne de ses héros. Les présente-t-il dans des états de sentiments dont l'expression naturelle et achevée soit la poésie lyrique? On pourrait aisément trouver des traces de ce lyrisme dans les premières tragédies, et le début boursouflé du monologue d'Émilie, les stances d'Égée, de Rodrigue, de l'Infante, de Polyeucte, d'Héraclius ont le caractère d'épanchements tumultueux ou harmonieux de la sensibilité intime. Mais il faut bien démêler que Corneille, subissant malgré lui l'influence de la tragédie lyrique qu'il achevait de détruire, a écrit dans ses premières pièces plusieurs morceaux, des monologues surtout, dans le style richement figuré qu'on appelait alors lyrique; il a, sur l'exemple de ses prédécesseurs, fait chanter à ses acteurs des airs de bravoure qui sont des formes dégénérées du lyrisme. Ce sont, comme les songes, des survivances de la période précédente. Mais très vite il a tourné ces ornements en pièces nécessaires, il les a réduits à son système; et les stances de Rodrigue sont la délibération et la préparation de l'action qui va suivre.

Il est plus intéressant de remarquer que de la psychologie même de Corneille sort un nouveau lyrisme. Je l'ai remarqué déjà, quand l'énergie de la volonté dépasse l'acte qui se présente, ou tout acte possible, ou encore quand elle ne trouve pas d'acte où s'exprimer, elle s'affirme avec exaltation : n'ayant plus où se réaliser pleinement, elle se chante. C'est

ce qui est visible déjà dans le *Cid*, où le fameux défi :

Paraissez, Navarrais, Mores et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillans!

exprime l'infini de la volonté, qui n'est point égale seulement à l'obstacle présent. Il y a là cette projection de la force interne dans une formule, en l'absence de toute possibilité de réalisation pratique, qui est le signe même de l'état lyrique. Le trop-plein de l'émotion se déverse dans un chant où s'inscrivent en s'apaisant les vibrations de l'âme. Les stances de *Polyeucte* tirent de là leur beauté supérieure : au lieu d'une délibération réfléchie, elles nous offrent un élan de toute l'âme, et dans l'intensité de l'émotion nous font mesurer la capacité illimitée d'action qui va s'appliquer sans s'épuiser par les scènes suivantes avec Pauline, Sévère et Félix.

Dans le dialogue, on saisit parfois un passage du dramatique ou du pratique au lyrique. Lorsque les personnages ont combattu et se sont échauffés à ce combat, lorsque, dans le chaos des volontés, l'accord s'est établi, ou que visiblement l'accord est impossible, alors le combat cesse, et tantôt les deux âmes d'accord chantent à l'unisson, tantôt les deux âmes inconciliables chantent chacune pour soi en s'opposant : le dialogue devient duo, où les interlocuteurs se répondent à la façon de deux musiciens et non plus de deux avocats :

Rodrigue, qui l'eût cru? — Chimène, qui l'eût dit? —
Que notre heur fût si proche, et sitôt se perdit? —
Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance? —
Ah! mortelles douleurs! — Ah! regrets superflus!

Ou bien dans *Polyeucte*, quand les deux personnages se sont tout dit, sans s'entamer, mais vibrent trop profondément pour se taire instantanément :

> Imaginations ! — Célestes vérités ! —
> Étrange aveuglement ! — Éternelles clartés !

Ce n'est qu'un éclair : mais chacune des âmes a chanté sa foi, et aussitôt le dialogue pratique, polémique reprend : *Va, cruel, va mourir*, etc.

J'ai montré par quelle nécessité interne le héros cornélien devenant de moins en moins capable de s'abaisser à l'action, la tragédie par la disposition de l'action tendait à se rapprocher de la tragédie pathétique. C'est dire que le lyrisme y peut retrouver place, et en effet à chaque moment des situations lyriques s'indiquent : j'entends par là des situations aptes à tirer du personnage plutôt un chant qu'une action.

Dans cet état est Cornélie, tenant en ses mains l'urne de Pompée : le lyrisme se déguise en appel d'énergie ; mais cette énergie n'a pas à se dépenser pour l'intrigue ; elle n'est qu'une exaltation verbale, où l'âme se satisfait en s'épanchant.

Dans *Sertorius*, Aristie fait entendre un hymne d'allégresse, qui a aussitôt sa contre-partie dans un hymne de haine, selon qu'elle songe à l'amour ou à la politique de Pompée. Le morceau est curieux, parce qu'un rythme lyrique s'y indique, dans l'entrecroisement des deux motifs et leur transformation :

> Sortez de mon esprit, ressentiments jaloux :
> Noirs enfans du dépit, ennemis de ma gloire,
> Tristes ressentiments, je ne veux plus vous croire.
> Quoi qu'on m'ait fait entendre, il ne m'en souvient plus.

Plus de nouvel hymen, plus de Sertorius :
Je suis au grand Pompée ; et puisqu'il m'aime encore,
Puisqu'il me rend son cœur, de nouveau je l'adore :
Plus de Sertorius ! (Mais, seigneur, répondez ;
Faites parler ce cœur qu'enfin vous me rendez.)
Plus de Sertorius ! Hélas ! quoi que je die,
Vous ne me dites point, seigneur : « Plus d'Émilie » !
Rentrez dans mon esprit, jaloux ressentiments,
Fiers enfants de l'honneur, nobles emportements :
C'est vous que je veux croire : ....
.... Venez, Sertorius.
Il me rend toute à vous pour ce muet refus.

Dans *Attila*, quand le féroce barbare s'est décidé à étouffer l'amour, s'étant fermé l'action, il laisse exhaler son émotion profonde, et c'est un véritable hymne à la beauté que son discours dessine :

O beauté qui te fais adorer en tous lieux,
Cruel poison de l'âme et doux charme des yeux, etc.
(III, I.)

Dans ces moments, Cornélie, Aristie, Attila sont des personnages d'opéra, et leurs situations en effet sont musicales, donc lyriques.

Peut-être est-ce dans Suréna qu'il faut chercher la plus claire manifestation de ce caractère. Suréna refuse d'épouser Mandane, fille du roi, même pour se sauver ; Eurydice, même pour sauver Suréna, refuse d'épouser Pacorus, fils du roi. Suréna se laisse tuer. Eurydice le laisse tuer et meurt. Il n'y a dans les deux rôles que deux amants obstinés dans leur amour, ayant renoncé au bonheur, à la vie, et s'exaltant dans le sacrifice et le péril. Leurs conversations ne tendent à aucun but pratique, mais seulement à l'expression de leur tendresse mutuelle et de leur résolution commune. Tantôt ils se répondent par des

regrets et des souhaits impossibles; tantôt ils se jettent leur amour en mots brûlants et profonds, et sans effet. C'est de la pure poésie, ce que dit Eurydice :

Le trépas à vos yeux me semblerait trop doux
Et je n'ai pas encore assez souffert pour vous.
Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,
Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume.
Je veux, sans que la mort ose me secourir,
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.

Il y a là un goût de la souffrance, une joie de l'âme à s'emplir de sa douleur, qui n'ont d'analogue que chez nos lyriques. Et Suréna, le dernier héros de Corneille, est le premier peut-être qui élève sa vue au-dessus de la vie, et dise le néant des choses. Eurydice lui conseille de vivre pour ne pas éteindre avec lui une race ancienne; il répond :

Que tout meure avec moi, madame : que m'importe
Qui foule après ma mort la terre que je porte?
Sentiront-ils percer par un éclat nouveau,
Ces illustres aïeux, la nuit de leur tombeau?
Respireront-ils l'air où les feront revivre
Ces neveux qui peut-être auront peine à les suivre,
Peut-être ne feront que les déshonorer,
Et n'en auront le sang que pour dégénérer?
Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire,
Cette sorte de vie est bien imaginaire,
Et le moindre moment d'un bonheur souhaité
Vaut mieux qu'une si froide et vaine éternité.

Pessimisme las qu'on n'attendrait pas du grand Corneille. Mais il a fallu que ses héros n'eussent plus rien à faire, pour qu'ils s'avisassent de vider leur cœur, de remuer au fond de leur âme héroïque je ne sais quelle amertume ou dégoût! Ils peuvent respirer, n'ayant qu'un *non* à dire en se croisant les

bras; et aussitôt la source lyrique jaillit du fond d'eux-mêmes.

Mais cela ne fait pas l'affaire de Corneille : ce n'est pas conforme à son idée du dramatique. On est frappé en étudiant ses dernières œuvres de voir avec quelle énergie, avec quel esprit de suite, il barre la route à ce lyrisme qui de toutes parts veut sortir, comment il l'étouffe, comment il le resserre en maigres filets, comment il s'efforce à le réduire en raisonnements et en discours pratiques. Il se tient ferme jusqu'au bout dans sa doctrine : une tragédie n'est pas une vie qui s'étale, une âme qui se déploie, c'est un acte qui se prépare et qui s'opère. Tout ce qui est dans l'âme ne doit pénétrer dans la tragédie que dans la mesure où il fournit un motif ou de la force pour ou contre l'acte. Les états lyriques seront comme les autres, pesés comme motifs, évalués dans leur capacité immédiate de produire de l'action : c'est-à-dire que le pur lyrique, l'émotion non productive d'action, et qui se termine à s'exprimer, est par définition éliminé.

Voilà la grande différence de Corneille avec Shakspeare. Shakspeare est peintre de l'âme et de la vie, non constructeur et comme mécanicien des actions. Aussi n'y a-t-il presque pas un morceau de Corneille parmi les plus beaux et les plus populaires qui soit de pure essence lyrique, tandis que presque tous les morceaux fameux de Shakspeare sont du drame si l'on veut, mais du drame lyrique [1].

1. *Hamlet*, To be or to not be... *Merchant of Venise*, By such a night... *Macbeth*, If it were done, when it is done. Ici voyez comme, au contraire de la tragédie française, le lyrique

On peut donc dire que Corneille s'est efforcé d'être aussi peu lyrique que possible : a-t-il essayé de peindre? On remarquera que ses héros et ses héroïnes n'ont pas d'aspect physique : ils en ont moins encore que les personnages de Molière et de Racine. Il n'y a pas un mot qui nous les fasse voir, ou qui fasse croire que le poète même les ait vus. Il ne s'est préoccupé des formes extérieures du drame et des actions que pour en calculer la justesse ou la possibilité : il les a regardées selon la mécanique et non selon l'esthétique.

Ce n'est pas qu'il fût incapable de voir la réalité sensible. Il a montré dans *Œdipe* assez vigoureusement la caverne du sphinx,

> ... Les rocs affreux semés d'os blanchissants.

Dans ses comédies, il avait su reproduire curieusement ce détail familier de la vie, le mouvement et les propos de la *Galerie du Palais*, les cris des marchands offrant leur marchandise :

> Des gants, des baudriers, des rubans, des castors.

Mais si cela ne déconcerte pas sa virtuosité, ce n'est pas là son goût, ni son objet, dès qu'il s'est reconnu. Il est remarquable que ses poésies diverses sont parfaitement dépourvues de pittoresque : il s'y réduit comme dans ses tragédies, à manier des idées morales, à tirer des rapports et des raisons. Il faut qu'il traduise, pour devenir peintre. Comme il fait ce qu'il veut de la langue, il rendra à l'occasion la

l'emporte sur le délibératif. C'est une âme qui souffre plus qu'un esprit qui consulte.

magnificence colorée de certains psaumes ou la fantaisie décorative de Santeul : c'était Santeul qui en vers latins disait aux adversaires de la mythologie :

Moi si je peins jamais Saint-Germain ou Versailles,
Les nymphes, malgré vous, danseront tout autour ;
Cent demi-dieux follets leur parleront d'amour ;
Du satyre caché les brusques échappées
Dans les bras des Sylvains feront fuir les napées,
Et si je fais ballet pour l'un de ces beaux lieux,
J'y ferai, malgré vous, trépigner tous les dieux.

De lui-même, Corneille n'eût jamais senti le besoin de faire ces vers dignes de La Fontaine. Il n'aimait pas les narrations ornées, quoiqu'il en ait fait plusieurs de très belles. Il est remarquable qu'il a pu écrire un *Œdipe* sans être sollicité par la poésie de Sophocle à charger son expression abstraite d'un peu de vivante nature. La mythologie ne lui dit rien : ce sont des *faits*. Il en parle pour fonder des raisons, non en vue d'exciter les imaginations. Il dira :

Quand vous avez défait le Minotaure en Crète,
Quand vous avez puni Damaste et Périphète,
Sinnis, Phœa, Sciron....

Regardez maintenant les vers de Racine, et quelle vision y passe des exploits de Thésée :

Les monstres étouffés et les brigands punis,
Procruste, Cercyon, et Sciron, et Sinnis,
Et les os dispersés du géant d'Épidaure,
Et la Crète fumant du sang du Minotaure....

C'est la même idée, mais quelle différence de couleur !

Cette insouciance de peindre, il la porte dans les images dont il use. Il s'interdit, par un scrupule

d'artiste, pour la vérité, les expressions qui sentent le poète et le trahissent, les allégories, les comparaisons. Des métaphores, il a effacé le plus qu'il a pu la valeur pittoresque, ou du moins il n'a jamais cherché à la mettre en lumière. Dans la poésie de notre temps, la métaphore est vision d'un objet, en même temps que signe d'une idée : objet et idée sont présentés simultanément par elle.

> Cette *faucille* d'or dans le *champ* des étoiles (la lune).
> Les canons monstrueux sur la porte *accroupis*.
> Et (la terre) *frileuse se chauffe* au soleil éternel.

Toute métaphore est mauvaise qui ne suggère pas dans l'esprit le tableau dont on l'extrait. Corneille ne l'entend pas ainsi. La métaphore est pour lui surtout un renforcement de l'expression, un raccourci brusque ou un signe extraordinaire qui ébranle l'esprit plus puissamment que le terme simple. Il ne présente pas une duplicité d'objets, mais accroît l'intensité de l'idée unique.

> Du *timon qu'il embrasse* il se fait le seul guide. (*Othon.*)
> Le *sucre* empoisonné que *sèment* vos paroles. (*Polyeucte.*)
> Songe aux *fleuves* de sang où ton *bras* s'est baigné. (*Cinna.*)
> Nous serons les *miroirs* d'une vertu bien rare. (*Horace.*)

Dans toutes ces expressions, la vision est impossible ou serait ridicule. Il n'y a que des signes qui font concevoir, sans peindre.

Aussi, en vrai disciple de Malherbe, il préfère à la métaphore la figure qui n'est pas image, *métonymie*, *synecdoche*, *antonomase*, tous ces procédés par lesquels, en vertu d'une convention tacite ou d'une

tradition littéraire, le signe inexact devient signe plus expressif. Il y ajoute abondamment toutes les figures de construction, ironie, interrogation, antithèse, exclamation, etc., les figures de grammaire, ellipse, syllepse, inversion : il ne les épargne pas parce que ce sont elles qui rendent le *mouvement*. Et s'il n'est pas curieux de couleur, il note très exactement le mouvement, qui est celui des éléments de la vie dont sa tragédie agissante peut le moins faire abstraction.

Le mouvement résulte aussi de la distribution du dialogue. Elle est très variée chez Corneille, suivant toutes les démarches lentes ou pressées des caractères. Mais avec un vif sentiment de l'art, Corneille a évité de chercher à reproduire l'indécise inégalité des conversations réelles, asymétriques, arythmiques : il a poussé son dialogue vers deux formes extrêmes et opposées, il y a tendu souvent, il s'y est arrêté souvent, sans excès de rigueur qui sentît l'artifice et l'affectation. Il a développé la tirade ample, large, où s'étale un caractère, où se ramassent toutes les raisons d'une volonté : et ainsi, dans une scène, les couplets se répondent, appareillés régulièrement, bloc à bloc, avec une solidité un peu massive. Chaque personnage dit ce qu'il a à dire, épuisant ses raisons, jusqu'à ce que la contradiction copieuse de l'interlocuteur l'oblige à une autre démonstration. Le rythme de ces dialogues est grave, un peu lent, d'une netteté saisissante. Mais dans des situations violentes qui interdisent les longs discours, ou lorsqu'enfin les âmes dans leur conflit se sont puissamment excitées, le dialogue se presse :

les répliques se choquent, vers contre vers, demi-vers contre demi-vers, avec une symétrie souvent rigoureuse. Il est banal de comparer ces parties à des jeux d'escrime où les attaques et les ripostes se succèdent avec une rapidité, une précision foudroyantes : mais si c'est banal, c'est juste. Aucun écrivain dramatique n'a traité cette forme du dialogue avec la maîtrise de Corneille : il n'y a rien de plus brusque, de plus nerveux, de plus vif, qui donne plus la sensation de la vie, qui rende mieux l'impression du choc réel des volontés.

Enfin, le mouvement, c'est encore le rythme du vers : et le vers cornélien s'harmonise avec tout le reste merveilleusement. Corneille est un excellent ouvrier du vers. Je ne sais comment on a pu dire que Corneille n'avait cure du rythme et manquait d'oreille. Il y a deux façons de faire le vers en français (sans compter les mauvaises, qui sont multiples) : il y a le vers de Racine ou de Lamartine, chair vivante, souple, qui ploie, et s'ondule, et glisse, qui enveloppe sa ferme armature dans la mollesse des contours; et il y a le vers de Hugo, bloc de métal, aux cassures vives, aux articulations visibles, se mouvant par une dislocation brusque plutôt que par un glissement insensible : ce vers-là fait parfois l'effet d'être dur; tant il se découpe nettement, vigoureusement, avec ses rythmes tranchés et ses éclats soudains. Or à cette dernière manière se rattache celle de Corneille. Mais le vers de Hugo a d'étonnantes sonorités; le vers de Corneille, d'une admirable plénitude, est vibrant plutôt que musical; il a plus de rythme que de chant. Comme le poète

n'estime pas l'image par la couleur, mais par l'intensité, il ne choisit pas le mot pour le timbre, mais pour la mesure : et c'est par le mouvement expressif de la cadence, non par la qualité voluptueuse des sons, qu'il faut juger ses vers. Ils sonnent une marche plutôt qu'ils ne déploient une mélodie.

Dans l'alexandrin, Corneille suit assez docilement la technique de Malherbe : rime pleine, étoffée, juste, sans superstition; peu d'enjambements, pas d'hiatus : inversions fréquentes, surtout celle des compléments régis par la préposition *de*. La phrase se découpe naturellement en distiques et en quatrains, et tend même, selon le principe de Maynard, à *détacher* les vers, en donnant à chacun d'eux un sens plein et complet.

Corneille a usé de ce vers avec une aisance et une adresse parfaites. On sent rarement l'embarras; rarement on trouve de *bourre*. Il avait une facilité étonnante, que le travail a cultivée. Je ne crois pas qu'on trouve chez lui beaucoup de mauvais vers, mauvais en tant que vers pour une raison technique : si l'on songe combien de milliers d'alexandrins il a écrits, quelques douzaines de manqués ne prouvent pas grand'chose.

Comme il a fait pour les règles des unités, il a usé des règles du vers avec une souple intelligence, connaissant l'esprit de ces règles et n'en faisant pas un rigide formalisme. Il a rompu la monotonie du vers par des coupes ternaires ou des déplacements de césure, parfois par des enjambements.

Toujours aimer — toujours souffrir — toujours mourir.
Ces yeux tendres — ces yeux perçants — mais amoureux.

Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi.
... De remettre en leurs mains le seul bien qui me reste,
Votre cœur.
Il m'a rendu lui seul ce qu'on m'avait volé,
Mon sceptre.

Suivant l'exemple de Rotrou, Corneille a mêlé dans plusieurs de ses tragédies des formes lyriques, des stances : on en trouve dans *Médée*, dans le *Cid*, dans *Polyeucte*, dans *Héraclius*, dans *Œdipe*, dans *Andromède*, dans la *Toison d'Or*. A ces stances, on ajouterait tous les mètres lyriques des poésies diverses et surtout des poésies religieuses, *Imitation de Jésus-Christ*, *Office de la Vierge*, *Hymnes du bréviaire romain*, *Psaumes pénitentiaux*, *Hymnes de saint Victor* et de *sainte Geneviève*. Sans entrer dans l'étude de toute cette technique lyrique, il me suffira de dire qu'ici encore se vérifie l'observation que j'ai faite plus haut : la poésie de Corneille n'est ni dans l'image colorée, ni dans le son musical; elle est dans le rythme, dans la vibration large ou rapide de la strophe qui déploie ou enlève la pensée.

Et enfin Corneille a employé des vers irréguliers. Après en avoir usé dans diverses parties de ses tragédies à machines, *Andromède* et la *Toison d'or*, il fit le dessein d'écrire toute une tragédie dans cette mesure libre et souple. Il rythma ainsi son *Agésilas*. Il y revint dans *Psyché*. Entre ces deux essais, Molière avait marqué qu'il appréciait la tentative : *Agésilas* (1666) fut suivi de près par *Amphitryon* (1668). Sans égaler *Agésilas* à *Amphitryon*, même pour l'agrément du mètre, il est juste de remarquer que si la fantaisie et l'esprit du dia-

logue de Molière sont pour beaucoup dans l'impression que nous font ses vers, il y a aussi véritablement de la grâce et de la légèreté dans les vers d'*Agésilas*, un certain charme poétique né d'une cadence plus chantante, qui est fort convenable au caractère demi-irréel de cette comédie sentimentale, localisée dans une Grèce chimérique. Au reste, pour apprécier la virtuosité de Corneille dans l'emploi de ce mètre, on n'aurait qu'à relire la déclaration de Psyché à l'Amour, où l'alexandrin même a des caresses et un timbre musical que le vers d'*Horace* et de *Cinna* ne connaissait pas.

CHAPITRE IX

LE RAPPORT DE LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE A LA VIE

On n'a pas toujours été tendre pour Corneille sur la vérité de son théâtre. On l'a volontiers accusé d'avoir fabriqué des « bonshommes » magnifiques, qui ne représentent rien qu'une idée en l'air de grandeur abstraite. « Des héros tout d'une pièce, immobiles et raides dans leurs grandes armures, artificieusement mis aux prises avec des événements extraordinaires, et y déployant des vertus presque surnaturelles, selon les cas, ou des vices non moins monstrueux : telle est la tragédie de Corneille. *C'est beau, admirable, sublime, ce n'est ni humain, ni vivant, ni réel.* » M. Brunetière est dur. M. Nisard, moins sévèrement, avait dit la même chose : après Corneille, il restait à la tragédie à se rapprocher de la vie.

Ces jugements ont pour principal inconvénient d'être *relatifs* : on parle ainsi de Corneille, parce

qu'on pense à Racine, parce qu'on veut passer à Racine; et comme on juge que Racine est *vrai*, Corneille étant *autre*, on le déclare hors du vrai. Mais la vérité est-elle *une* en ces matières? Laissons les comparaisons. Tâchons de ne pas nous souvenir de Racine, et regardons Corneille en lui-même, sans souci d'en faire un pendant symétrique.

Il y a trois vérités, ou trois relations par où le roman et le théâtre peuvent se rattacher à la vie. En premier lieu, la vérité locale, celle que Fénelon appelait *il costume*, celle qui se rapporte au propre, à l'accident, à l'individualité du sujet : c'est celle-là qui donne à une œuvre une couleur historique ou une physionomie actuelle. En second lieu, il y a une vérité moyenne dans la représentation de la vie, dans le dessin des caractères et des passions, dans le choix des actes et le ton des discours, qui fait que l'ouvrage ressort visiblement vrai pour la majeure partie des hommes et n'excède guère les limites de leur expérience commune. Cette vérité-ci est une sorte de réalisme moral. Enfin il y a une vérité supérieure, idéale, qui ne représente à la rigueur rien de réel, qui dépasse toute expérience d'homme, et qui pourtant, là où elle est, donne la plus puissante impression de la vie : là où elle manque, les œuvres sont moins vraies, quoiqu'elles en puissent coïncider plus exactement avec le réel. Dans quelle mesure ces trois vérités se rencontrent-elles chez Corneille?

J'ai déjà dit qu'il ne fallait pas lui demander la couleur historique. Il n'en a aucune, et si l'on se laisse prendre à ses Romains pour les raisons que

nous avons vues, on ne se trompe ni à ses Grecs, ni à ses Asiatiques, ni à ses Byzantins, ni à ses Lombards, ni à ses Huns et ses Francs, ni même à ses Espagnols : ils sont tous français, contemporains du poète et bons sujets du roi Louis XIII. C'est-à-dire que, comme rien n'existe que dans une forme particulière, tout ce que le théâtre cornélien perd du côté de la couleur historique, il le regagne en intense actualité. Il nous offre une fidèle et saisissante peinture de cette France de Richelieu, de cette classe aristocratique qui inaugurait la monarchie absolue et la vie de société. Les sujets de l'histoire ancienne y sont tournés en tragédie politique : c'est qu'autour du poète, l'histoire qui se fait, c'est de la politique. Jamais la politique et son alliée l'intrigue n'ont eu plus de jeu, n'ont plus occupé les esprits. Négociations à l'extérieur, transports de pouvoir et de royauté, règlements et marchandages du sort des États, trames intérieures, conspirations, révoltes, enchevêtrement des intérêts de cœur et des intérêts publics, fuites de princesses mettant les peuples aux prises, mariages de princes allumant la guerre ou scellant la paix, immolations des sentiments personnels à la dignité du rang et à la raison d'État, sacrifice du bien commun à la passion égoïste : c'est alors l'histoire de chaque jour, et c'est la tragédie de Corneille.

Émilie et Cinna, c'est une Chevreuse engageant un Chalais ou un Marsillac dans de dangereuses aventures : et comme il arrive souvent que l'art devance la vie, ce sera dans dix ans la Fronde, une Longueville faisant d'un La Rochefoucauld ou d'un

Turenne des ennemis du roi. La question débattue par Auguste avec lui-même et avec Livie, c'est la question aiguë en ce temps de soulèvements de grands seigneurs, qui se croient protégés par leur nom contre les suites de leurs actes : c'est Richelieu refusant à Montmorency la grâce de Boutteville, c'est Chapelain expliquant un peu plus tard l'impossibilité de faire grâce à Montmorency lui-même. Les ministres et le public affirment la nécessité des rigueurs : Corneille répond par la toute-puissance de la clémence.

L'accident de Suréna que son roi fait assassiner, c'est Guise aux États de Blois, c'est Concini entrant au Louvre; c'est Wallenstein tué dans sa chambre C'est, en espèces moins sanglantes, Condé à Vincennes, Retz au château de Nantes; c'est la chute de Fouquet : meurtre ou prison, c'est le terme commun des sujets qui se font craindre de leurs maîtres.

Le spectateur de *Pertharite* pouvait-il ne pas songer aux événements récents d'Angleterre? Nous demeurons, nous, incrédules et froids : en 1652, on se disait que Cromwell n'avait pas été moins embarrassé que Grimoald d'avoir en sa puissance la personne du roi détrôné : qu'il avait souhaité, comme Grimoald, d'en être débarrassé par la fuite ou par un accident plutôt que par un jugement public et une exécution régulière. Moins de quarante ans plus tard, un autre usurpateur, le prince d'Orange, devait répéter plus fidèlement le rôle de Grimoald, et pousser le roi Jacques à une fuite précipitée par laquelle il évitait une grande perplexité, et un rôle odieux.

Il ne faudrait pas croire que Corneille travaillât sur l'actualité comme un romancier ou dramaturge d'aujourd'hui qui exploite le scandale récent ou le fait divers sensationnel. Sa tragédie n'est jamais un reportage, c'est évident. Mais la vie contemporaine l'enveloppe, l'assiège, le pénètre : elle dépose en lui mille impressions qui se retrouvent lorsqu'il aborde un sujet, qui, à son insu, dirigent son choix, et, dans quelques lignes indifférentes d'un médiocre historien lui font découvrir une tragédie puissante. Elle lui fournit la représentation précise qui réalise dans son esprit les vagues et abstraites données de l'histoire. Il pense le passé dans les formes et les conditions du présent.

Cette localisation de la tragédie cornélienne dans le présent ne se fait pas remarquer seulement dans les sujets et dans les actions, on l'aperçoit encore dans le dessin des caractères, dans l'attribution qui leur est faite de certains sentiments auxquels notre esprit a souvent peine aujourd'hui à se prêter. Les héros amoureux sont des précieux, qui croient que leur amour placé sur un bel objet les rend plus honnêtes hommes, et qui, n'étant jamais aveuglés ni affolés de passion, savent converser spirituellement sur leurs affaires de cœur. L'amour n'empêche pas ces héros, ces politiques de se conduire par des maximes héroïques ou politiques. Il est un amusement, ou plutôt un goût noble qui embellit tout à la fois et égaie des existences vouées aux rudes efforts. Même développé en profondeur, élevé à l'idéal par l'invention psychologique du poète, il retient la physionomie et comme la *coupe* du temps,

qui le fait dater. César fait le galant avec Cléopâtre du ton dont Condé entretenait Mlle du Vigean. Entendez Polyeucte expliquer à Néarque la puissance d'un *bel œil* sur les gens de sa qualité : ne dirait-on pas un courtisan donnant à comprendre à quelque « cuistre de Saint-Sulpice » qu'il n'y a point d'honnête homme sans amour?

A côté de l'amour, que de sentiments, que d'aspects et comme d'attitudes des âmes, tout en ayant d'éternels fondements dans la nature humaine, n'ont pourtant un air de vie et de réalité que si on les replace dans le milieu du XVIIe siècle, sur toutes les conventions sociales qui les soutiennent? Ces princesses dont la vocation est de sentir, d'aimer par raison d'État, à qui leur gloire interdit de donner jamais leur royale main à un sujet, le plus grand même et le plus noble, une Infante, une Pulchérie, une Eurydice, ne sont-elles pas les contemporaines de Marie de Gonzague aimant Cinq-Mars et épousant le trône de Pologne, de Mademoiselle demeurant vieille fille, parce que, comme fille de France, elle ne doit épouser qu'un roi d'un grand royaume? Nous serions tentés de voir des artifices, des *ficelles* de théâtre dans l'importance donnée à la distinction des rangs, aux inégalités de la naissance, dans l'usage que le poète fait de ces ressorts pour nouer ou dénouer ses intrigues. Il nous paraît encore naturel que des filles de ducs refusent d'épouser des bourgeois, que des bourgeois refusent leurs filles à des ouvriers : mais nous nous étonnons que le sang royal mette une distance infinie entre une amoureuse et son héroïque amant. Nous sommes

surpris que Corneille éprouve le besoin de faire reconnaître pour un vrai prince ce don Sanche que pendant quatre actes et demi il nous a fait admirer pour un soldat de fortune, et pour le fils d'un pêcheur : et nous ne comprenons plus quand ce héros qui criait fièrement tout à l'heure :

Ma valeur est ma race et mon bras est mon père,

dit aux grands d'Espagne qui l'ont hautement méprisé, vilipendé, insulté, pour n'être pas gentilhomme : « Vous étiez dans le vrai ». Tout s'éclaircit quand on revit par la pensée dans ce XVIIe siècle, où rien ne dispensait d'être né, où Madame faisait biffer sur un registre le nom de Bavière dont Mme de Dangeau, née du mariage morganatique d'un électeur, avait signé ; où le maréchal Fabert, faute de quelques « quartiers », ne pouvait recevoir l' « Ordre » ; où un Turenne croyait se grandir en se prétendant prince, où les princes étrangers avaient dispute contre les pairs pour la préséance, les pairs contre les présidents à mortier ; où c'était une affaire d'avoir le tabouret ou le fauteuil dans une visite, le *Monsieur* ou le *Monseigneur* dans une lettre, le *Pour M. un tel* ou le *M. un tel* sur la porte d'un logis dans les voyages de la cour ; où les reines se morfondaient à attendre leur chemise, quand il n'y avait pas là de main assez qualifiée pour la leur présenter, ou quand deux mains également qualifiées se la disputaient.

Et ce machiavélisme, tant reproché au pauvre Corneille comme une chimère subtile de sa normande cervelle, n'est-ce pas l'esprit même de cette

diplomatie si confiante en ses négociations, si habile à élever et à lever les difficultés, si experte aux combinaisons, si peu étonnée de faire échec aux alliés avec les ennemis, qui savait dans la préparation d'un traité changer peu à peu de camp, et se trouver à la signature dans le parti opposé à celui dont elle était aux préliminaires, qui excellait à concilier sans résoudre, à semer dans les conventions de paix les prétextes de guerre, et à détruire les contrats apparents par les articles secrets? N'est-ce pas aussi l'esprit de ces cours et de ces factions, où l'on voit des intrigants comme Retz, des entremetteuses comme la Palatine, des maîtres fripons comme Mazarin, mener les affaires en partie double, et tenir à l'ordinaire deux marchandages ouverts pour s'adjuger enfin au plus offrant?

Que la tragédie de Corneille reprend de couleur et de vie, quand on la lit l'imagination pleine de l'histoire politique du temps! Comme elle paraît une lumineuse concentration des traits moraux épars dans les mémoires de Retz et de Saint-Simon, dans les lettres et les papiers des ministres et des ambassadeurs! Elle est à peu près à la France de Louis XIII ce que *le Rouge et le Noir* ou le roman de Balzac sont à la France de Charles X ou de Louis-Philippe.

Mais entrons encore plus avant dans les âmes : on ne conteste le plus souvent la psychologie de Corneille que parce que, dans le champ illimité de l'activité morale, il a pris son point de vue d'après la réalité qui s'offrait le plus visiblement à ses yeux. L'homme dont il a donné la formule idéale, le type

général, c'est son contemporain, c'est le Français de la première moitié du XVIIe siècle. Il est possible que ce type ne soit plus communément réalisé aujourd'hui, et que le type d'une génération plus récente, dégagé par Racine, tombe plus fréquemment sous notre expérience. Du sentiment, de l'intelligence, et pas de volonté, des aspirations, des rêves, et pas d'action, de la passion qui fuse en gestes et en mots, de la faiblesse emballée, et, chez les meilleurs, des capacités de souffrir infiniment profondes ou délicates, c'est, dans notre temps, ce qui nous paraît le réel. Mais ce ne l'était pas, ce ne pouvait l'être pour Corneille, entre 1630 et 1640. J'ai démontré ailleurs[1] que ce qu'il avait vu, un autre l'avait vu de même, et cet autre est Descartes : le poète et le philosophe se sont rencontrés dans leur psychologie et leur morale, dans leurs jugements sur la passion, l'amour et la volonté. S'ils se sont rencontrés, ce n'est pas que l'un ait instruit l'autre : c'est que la même réalité imprégnait leurs esprits, nourrissait leur expérience, et que la même nature offrait des sujets à l'analyse du philosophe, des modèles à l'art du poète.

Cet homme, d'après qui se construisent le *Traité des passions* et *Cinna* ou *Nicomède*, c'est le rude gentilhomme qui est né aux dernières années du XVIe siècle, après que vingt ans d'anarchie avaient éteint les splendeurs italiennes de la Renaissance ; c'est le fils des guerres civiles, d'abord presque illettré, énergique et souple. Incapable de

1. *Hommes et Livres* (lib. Lecène et Oudin, in-16).

rêverie, dépourvu de sensibilité, ses passions sont de violentes impulsions vers des objets déterminés; il ne jouit pas de leur agitation; il n'en fait pas une volupté; elles lui donnent des fins et des forces pour l'action. Il estime surtout l'action, mais l'action précise et efficace, la poursuite d'un but par des moyens choisis; surtout l'action volontaire, qui dispose avec réflexion, utilement, de toute la personne. Il n'admire rien tant que la raison, qui tient en bride les passions, les lâche ou les retient, et qui sait profiter ou se garer des circonstances : la parfaite maîtrise de soi est l'idéal qu'il s'efforce de réaliser dans sa vie. Tous les grands hommes de l'époque, ou presque tous, sont des hommes de volonté : un Richelieu qui, à l'âge où l'on ne rêve que bagatelles ou plaisirs, se fixe pour but le ministère, et y marche obstinément pendant douze ou quinze ans; un Retz qui suit le même but plus tard, mais le manque, politique que jamais une passion n'a dérangé ni précipité, capable d'exprimer avec vérité et de quitter avec facilité tous les sentiments selon le besoin des affaires, disposant de son âme avec une étonnante aisance dans toutes les fortunes. Bossuet, pour déraciner l'ambition du cœur des courtisans, offrait une définition de la puissance, qu'il savait bien qu'on ne lui dénierait pas : *vouloir ce qu'il faut, pouvoir ce qu'on veut*, sans y faire rien entrer de la satisfaction des appétits, de l'épanouissement voluptueux de la personnalité, où l'on mettrait aujourd'hui la puissance. Et enfin — car à quoi bon multiplier les exemples? — c'était cette nature cornélienne ou cartésienne, c'est-à-dire

raisonnable et volontaire, qui faisait écrire à La Rochefoucauld, dans le portrait qu'il donnait de lui-même :

« J'ai toutes les passions assez douces et assez réglées : on ne m'a presque jamais vu en colère, et je n'ai jamais eu de haine pour personne. Je ne suis pas pourtant incapable de me venger si l'on m'avait offensé, et qu'il y allât de mon honneur à me ressentir de l'injure qu'on m'aurait faite. Au contraire, *je suis assuré que le devoir ferait si bien en moi l'office de la haine*, que je poursuivrais ma vengeance avec encore plus de vigueur qu'un autre. L'ambition ne me travaille point. Je ne crains guère de choses, et ne crains aucunement la mort. *Je suis peu sensible à la pitié et je voudrais ne l'y être point du tout*. Cependant il n'est rien que je ne fisse pour le soulagement d'une personne affligée ; et je crois effectivement que l'on doit tout faire, jusqu'à lui témoigner même beaucoup de compassion de son mal ; car les misérables sont si sots, que cela leur fait le plus grand bien du monde. Mais je tiens aussi qu'il faut *se contenter d'en témoigner, et se garder soigneusement d'en avoir. C'est une passion qui n'est bonne à rien au dedans d'une âme bien faite, qui ne sert qu'à affaiblir le cœur, et qu'on doit laisser au peuple, qui, n'exécutant jamais rien par raison, a besoin de passions pour le porter à faire les choses*. J'aime mes amis, et je les aime d'une façon que je ne balancerais pas un moment à sacrifier mes intérêts aux leurs. J'ai de la condescendance pour eux, je souffre patiemment leurs mauvaises humeurs, et j'en excuse facilement toutes choses : *seulement je ne leur fais pas beau-*

coup de caresses, et je n'ai pas non plus de grandes inquiétudes en leur absence. »

Évidemment l'idéal humain a changé depuis Racine, surtout depuis Rousseau. La Rochefoucauld n'était pas sensible, et il s'en vante. S'il l'était, cette vanterie n'est que plus remarquable. S'il n'était pas tel qu'il s'est vu, il a voulu se voir tel qu'il s'est peint, et sa délicatesse de moraliste apporte un témoignage considérable en faveur de la vérité actuelle de la psychologie de Corneille. Elle fait ressortir tout au moins le trait caractéristique, l'aspiration commune des belles natures de ce temps-là.

Même les femmes alors, quand on les regarde dans la vie et non dans les romans, ces grandes aventurières, ces vaillantes héroïnes, ces fières précieuses, ont moins de grâce sentimentale ou de tendresse passionnée que d'esprit énergique et de robustesse virile. Ce sont des créatures de force, de sang riche et chaud, capables de raisonnement et d'action, et traitant les passions comme fournissant la matière des résolutions et l'objet de l'effort : si elles s'attardent dans les préliminaires de l'amour, c'est par curiosité d'esprit et par un exercice de l'esprit : ce n'est pas pour les jouissances du sentiment. Leurs lettres ont la solidité raisonneuse, les explications tirées, les grandes périodes articulées de conjonctions, étagées d'incidentes et de relatives, tout l'esprit enfin et la substance du discours cornélien. Mme de Rambouillet, Mme de Montausier, Mme de Sablé, la grande Mademoiselle, voilà les femmes de Corneille, les modèles des Émilie et des Pauline, et aussi des Pulchérie : Mme de Sévigné

en est aussi, sauf l'imagination débridée et la maternité intempérante. Dans Mme de La Fayette, le type racinien perce déjà sous l'autre.

Mais quelque intérêt que l'historien des mœurs trouve à interroger la tragédie cornélienne, ce serait peu de chose, si des vérités plus générales et permanentes ne s'y rencontraient. Je ne m'attarderai pas à expliquer ce qu'il y a de réalisme moyen chez Corneille. Ces caractères médiocres, dont on s'est demandé s'ils n'étaient pas des types de comédie et si la tragédie avait droit de les admettre, ces pères égoïstes, ces maris faibles, ces rois intéressés et pusillanimes, Félix, Valens, Prusias, Ptolomée, ces politiques froids, réalistes, interprètes de la raison d'État, sectateurs de l'utilité, et serviteurs des circonstances, ces amoureux qui calculent ce que l'amour rendra à leur fortune, ou qui ouvrent les deux oreilles à l'intérêt contre l'amour : ces demi-passions, ces composés de calcul et de sentiment, de goût et d'intérêt, de raison et de préjugé, ces conduites compliquées et tortueuses où toutes les considérations sociales entrent en compte avec la vraie nature, ces affections modérées nées des rapports sociaux et des liens de famille, ces scènes de ménage qui font tampon entre les explosions de l'héroïsme, ce ton bourgeois qui enveloppe les sentiments extraordinaires, tout cela donne un air de vérité moyenne à beaucoup de parties de la tragédie de Corneille. On en a déjà vu quelque chose quand il a été question de la politique et des passions. On étudierait aisément dans *Polyeucte* comment la réalité familière des caractères et des scènes de second

plan, comment les manières, si je puis dire, simples et communes de tous les personnages enveloppent l'idéal héroïque et nous le rendent plus abordable.

Mais c'est à cet idéal surtout qu'on fait le procès. On admet en art un art qui dépasse la nature en la respectant, qui change les proportions des choses sans en altérer l'essence, qui affranchisse les êtres des circonstances ordinairement oppressives, pour les faire épanouir en liberté dans la plénitude de leur force. Mais on prétend que cet idéalisme-là n'est pas celui de Corneille, qu'il a faussé la nature, ou qu'il est sorti de la nature en l'agrandissant, qu'il l'a poussée où, même en son maximum de puissance et de beauté, elle ne saurait aller; qu'au lieu d'un idéal naturel, il a donné un idéal extra-naturel, qui n'est « ni humain, ni vivant, ni réel ».

Ce n'était pas le sentiment de Corneille qui prétendait peindre les rois dans leur humanité, par la nature commune en eux avec tous les hommes, et qui enseignait aux mères de famille à se reconnaître dans son abominable Cléopâtre. Mais il ne faut jamais s'en rapporter à un auteur sur son œuvre : regardons l'œuvre.

Corneille a concédé lui-même que les faits tragiques qu'il expose sont *invraisemblables*, hors de la vraisemblance commune. La vraisemblance commune est que Chimène ne poursuive pas si ardemment Rodrigue, qu'elle pleure sans agir; mais c'est aussi qu'elle n'épouse pas le meurtrier, et que la tyrannie des convenances soit la plus forte : c'est qu'Émilie soit ingrate sans conspirer, qu'Auguste fasse couper la tête à Cinna, sans conviction, et

qu'un chrétien aille au martyre sans céder la femme qu'il aime à un amant; c'est qu'Horace, défenseur de la patrie, jette à la porte de chez lui, sans la tuer, sa sœur qui n'est pas patriote. On ne voit pas communément dans la vie des pères hors d'état de distinguer leur fils de leur mortel ennemi, des hommes se demandant si le verre de poison qu'ils tiennent à la main a été versé par leur mère ou leur femme, des amoureux ménageant le mariage de leur maîtresse et de leur rival, et des généraux aimant mieux mourir que d'épouser des filles de rois.

Mais remarquer cela, c'est faire le procès de tous les sujets légendaires ou historiques, de tout ce qui n'est pas la simple photographie de la vie vulgaire. Car voit-on plus souvent des pères qui veulent égorger leurs filles pour avoir du vent, des fils qui épousent leurs mères ou qui les tuent, des amoureux qui jurent à leurs maîtresses de tuer leurs enfants s'ils ne sont acceptés d'elles pour maris? Ni Iphigénie, ni Phèdre, ni Britannicus, ni Hamlet, ni Othello, ni le roi Lear, ni Œdipe, ni Agamemnon ne sont plus que le Cid, Horace ou Cinna dans la vraisemblance commune : ce n'est pas là la vie que nous voyons.

Mais ces sujets extraordinaires, invraisemblables, peuvent devenir des expressions poétiques, des symboles saisissants de cette vie réelle, infiniment plus médiocre et plus terne. Il n'est pas besoin que le fait tragique soit un fait divers de l'expérience quotidienne; il suffit qu'il contienne en son ampleur tout un ordre de faits, qu'il soit comme le « déve-

loppement » prodigieux et fidèle d'une image cachée dans l'obscurité indécise du réel.

Il le sera si par la préparation scénique il est réduit de son invraisemblance singulière à la vraisemblance commune, si de faits donnés et acceptés, vrais ou vraisemblables, le poète nous conduit au fait extraordinaire par des liaisons si exactes, si justes, que nous ne puissions nous refuser à recevoir l'effet, ayant connu les causes, et que l'impossible de tout à l'heure nous apparaisse maintenant comme possible et même comme nécessaire.

Il faut, pour cela, que les actes hors nature soient le produit de sentiments naturels, que les perversités ou les héroïsmes qui étonnent la nature nous apparaissent comme étant dans la nature, ou sortant de la nature par une cause naturelle. Il faut que toutes les passions, les efforts, les crimes, les dévouements qui ne se voient guère dans le train commun du monde, nous aient l'air d'être les effets des principes que nous sentons en nous, et que les personnes tragiques ne nous semblent pas des êtres artificiellement grossis et grandis, mais des créatures affranchies des entraves extérieures ou intérieures qui nous lient dans la vie ordinaire, et mises en état d'être en acte tout ce que nous ne serons jamais qu'en puissance.

Or il n'y a point de doute que Corneille ait ramené à des causes morales, à des jeux de caractères et à des chocs de volontés les effets invraisemblables que ses sujets tragiques contenaient. Il s'agit donc de savoir si les forces morales qu'il a mises en action sont en nature ou en degré vraisemblables,

si les personnes idéales qu'il a constituées sont autre chose que des chimères de son imagination. Tout se ramène au fond à décider si l'héroïsme cornélien est naturel et dans quelle mesure.

Nous l'avons vu déjà tout à l'heure, Corneille est moins près de nous que Racine, cela est certain : son théâtre ressemble moins à ce que nous sommes, surtout à ce que nous croyons être, à l'image que nous nous complaisons à former de nous, au portrait que la littérature d'aujourd'hui nous en offre. Depuis le romantisme surtout, la vérité, c'est la passion débordée, furieuse, ravageante; c'est l'instinct irrésistible et vainqueur : c'est la passion mise au-dessus du devoir, tantôt glorifiée, tantôt condamnée, toujours victorieuse et sympathique : ce sont les velléités stériles, les efforts décousus, les dissolutions lentes ou les chutes brusques des meilleures âmes. La vérité, c'est de se regarder choir sans se retenir, c'est de perdre dans la sûreté de l'analyse la capacité d'agir, c'est de pouvoir moins à mesure qu'on voit plus clair; c'est l'incompatibilité de la conscience et de l'énergie, si inséparables dans Corneille. La vérité, c'est qu'il n'y a de forte et d'agissante que la raison pratique, égoïste, intéressée, le calcul étroit et mesquin : l'homme fort, c'est l'homme d'affaires. Voilà la vérité actuelle : mais avons-nous le droit d'ériger notre veulerie intelligente en formule définitive, universelle de l'humanité? Est-il sûr que la réalité même actuelle soit telle que des partis pris d'école, des points de vue d'art, ou d'impérieuses généralisations d'états subjectifs nous la montrent? N'est-on pas frappé de voir dans les anciens por-

traits que tous les visages d'une époque ont un air de ressemblance? Ce n'est pas que la nature ait des modèles de nez et de mentons pour chaque époque : mais, inconsciemment ou non, chacun se fait la tête de son temps, Louis XV ou Directoire, Louis-Philippe ou second Empire. N'en serait-il pas de même au moral et quand nous nous observons, quand nous nous composons, ne réduisons-nous pas notre visage moral, qui souvent, laissé à lui-même, serait tout autre, à une expression et comme à un profil qui nous sont imposés du dehors par la mode contemporaine?

Les héros de Corneille, à notre goût, savent trop ce qu'ils font, ne perdent pas assez la tête. Puis, leur mouvement les élève, au lieu de les précipiter : la vie les ennoblit, au lieu de les dégrader.

Mais d'abord la matière de leurs actes, la matière que travaille leur volonté, c'est l'honneur et le sentiment filial, c'est le patriotisme et l'amour, c'est l'ambition affamée ou rassasiée, c'est la lassitude qui suit les désillusions, les désillusions qui suivent la possession du bien longtemps convoité, c'est l'amour de Dieu, l'amour paternel, maternel, fraternel, c'est l'orgueil, et la dignité, et l'intérêt, public ou privé : tout cela n'est-il pas profondément humain, et pris en plein courant de la vie?

Il reste donc uniquement, à la charge de Corneille, que de faire effort sur soi pour un bien qu'on connaît, d'avoir conscience entière des motifs de ses actes, de vouloir persévéramment, sans être ébranlé par aucune pression du dedans ou du dehors, de savoir dire *non*, et le maintenir quand le ciel croulerait, c'est là un idéal hors nature.

On pourrait se demander si ce n'est pas une illusion qui nous fait croire que les grandes passions sont plus dans la nature que les grandes volontés. En réalité, il n'y a peut-être pas beaucoup plus de gens capables de tout sacrifier à l'amour — devoir, honneur, intérêt, famille, ou simplement les commodités et les habitudes de la vie — qu'il n'y en a de capables de sacrifier l'amour. La vérité commune, ce n'est pas Oreste, c'est l'amoureux de la *Petite Marquise*. Mais il nous semble pourtant qu'il y a plus de gens qui tombent, qu'il n'y a de gens qui montent. C'est peut-être qu'il nous est plus agréable de voir les premiers que les seconds; et nous cherchons plus patiemment ce qui rapetisse les grandeurs que ce qui relève les défaillances.

Peu d'idées, une ou deux passions sans tendresse, converties en raison et rédigées en maximes, la sereine conviction de bien faire en donnant le moins possible au sentiment dans la conduite, cela sans doute peut se rencontrer chez nous. Mais si le fanatisme froid, l'égoïsme sec, qui se raisonnent et s'autorisent, sont des choses dont la réalité ne saurait guère être contestée, il en est autrement de l'héroïsme, du sacrifice de soi, si sûr, si calme, si exempt d'hésitation, de repentir et d'angoisse : c'est cela à quoi l'on ne croit point.

Cependant le principe de l'héroïsme cornélien est un principe réel, naturel. Nous avons des moments de lucide conscience, nous avons des velléités de bien faire. Nous combinons sans exécuter autant de bonnes actions que de coquineries; et nous croyons très bien que, si nous voulions, nous ferions les unes

et les autres. Pourquoi ne croirions-nous pas qu'il y a des gens qui vont au bout et des unes et des autres? Nous n'usons guère de notre volonté : mais nous l'avons; ou nous croyons l'avoir : car là où elle manque, nous appelons cela une maladie. L'homme normal et sain a une volonté. Le plus misérable, le plus faible de nous ne s'abandonne pas à tous les moments de son existence; et notre vie journalière est tissée de presque autant de résistances à l'instinct, aux tentations, de presque autant de petites victoires sur nous-mêmes et de redressements de notre direction morale, que de faiblesses, de consentements et de déviations.

N'avons-nous jamais dit un *non* dont nous ayons été bien contents? n'avons-nous pas tous dans le cœur quelque partie intangible, dont aucune force ne nous ferait rien céder, quelque chose à quoi nous ne saurions renoncer sans renoncer à nous-mêmes? et ne connaissons-nous pas tous, tout au moins, quelqu'un qui peut dire un de ces *non*, qui peut se retrancher dans quelque fort intérieur? Ne savons-nous pas, en traitant ou luttant avec nos semblables, qu'il y a presque chez tous un moment où l'on a touché le roc, où il ne faut pas essayer de percer plus loin, d'entamer plus profondément?

Et si çà et là nous trouvons des efforts commencés vers le bien, si souvent nous apercevons des têtes froides que nulle affection ni désir ne fait dévier de la voie marquée par leurs calculs, ordinairement égoïstes, le poète ne pourra-t-il tracer ce que la nature jalonne, réunir ce qu'elle sépare, réaliser ce qui reste puissance ou rêve, donner la plénitude de la vie à ce

qui le plus communément avorte? Ni l'élan vers le bien, ni la force active des idées, ni la possession de soi, ni la conscience claire des motifs, ni le choix réfléchi des actes, ni même la préférence donnée à la raison sur l'instinct, au devoir sur l'intérêt, à l'honneur sur l'affection, ne sont des choses hors de la réalité; et c'en est assez pour légitimer le parti pris psychologique de Corneille.

Ses héros sont des créatures d'exception : mais les héros détraqués ou passifs du roman et du théâtre contemporains sont-ils davantage la nature moyenne et normale? Et n'est-il pas aussi légitime de choisir dans l'universelle humanité quelques formes d'âmes plus rares, que de peindre des états qui ne sont communs que dans une très restreinte et particulière humanité?

CHAPITRE X

L'INFLUENCE DE CORNEILLE

Comme toutes les grandes œuvres littéraires, ou en tout cas comme les plus grandes, la tragédie cornélienne peut se regarder de deux points de vue, comme capable de deux influences. Réalisant une certaine idée du poème dramatique, elle peut dans une certaine mesure déterminer la forme du genre et l'imposer aux poètes qui viendront plus tard. Réalisant une certaine idée de l'homme et de la vie, elle peut aussi dans une certaine mesure imposer aux hommes qui viendront un certain jugement sur notre nature et leur fournir un certain modèle de perfection. Elle peut donc exercer une action ou littéraire, ou morale et sociale.

Le résultat littéraire de l'œuvre de Corneille est bien clair. Avant lui, la tragédie classique n'existait pas. Par lui elle a existé. C'est lui qui l'a détachée tout à fait de la tragédie grecque, poétique et pathétique, qui en a fait une espèce distincte et opposée.

Il l'a pourvue de tous ses instruments, organes, caractères. Il en a montré les propriétés et le jeu. Un problème précis dont l'action présente tous les aspects, toutes les difficultés, oscille entre les diverses solutions possibles, et dont le dénouement, surprenant et logique, fait sortir l'unique solution nécessaire; une étude de moyens et de causes pris le plus qu'on peut dans le cœur humain; une action presque exclusivement morale, ou d'intérêt moral, restreinte et continue, de façon qu'il n'y ait rien d'inutile, rien d'étranger à la préparation du fait final; peu de personnages, minutieusement étudiés, mais toujours plutôt dans leur possibilité d'agir que dans leur capacité de souffrir, des divisions intérieures et des oppositions réciproques, donc toujours des combats de volontés, voilà la tragédie que Corneille a posée. Et tout cela, il l'a transmis à ses successeurs.

Racine n'a point, quoi qu'on en ait dit, changé la poétique de Corneille. Il a pu la perfectionner, si l'on veut, ou remédier aux inconvénients que l'usage découvrait. Il a pu apporter son imagination, sa sensibilité, et faire des œuvres absolument originales. Il a pris une autre matière, qu'il a traitée avec un autre tempérament. Mais il n'a point changé la constitution de la tragédie.

M. Brunetière oppose la poétique de Racine à celle de Corneille : celui-ci veut que les grands sujets soient invraisemblables; celui-là exige la vraisemblance [1]. Je ne vois pas là de contradiction.

1. *Manuel d'histoire de littérature française*, Delagrave, in-8.

En prenant ses sujets dans la légende ou l'histoire, Racine a choisi des événements que Corneille eût dit « aller au delà du vraisemblable ». Et tous les deux sont d'accord sur la nécessité et sur les moyens de donner par les caractères une préparation vraisemblable à ces effets invraisemblables.

C'est sur son autre point que Racine me semble avoir été inventeur après Corneille dans la technique de la tragédie. Corneille arrivait à se passer d'émotion, et en semblait prendre son parti. Racine, averti par les Grecs, et par son instinct de poète, a compris qu'il n'y avait pas de tragédie sans pathétique. Mais, il n'a point cherché ces effets dans un retour à la forme de la tragédie grecque : il maintient plus fortement que personne le caractère de psychologie en action que Corneille avait donné à la tragédie française. Seulement ayant à développer les motifs d'une résolution, à démonter les ressorts d'un événement, il a choisi des sujets d'amour, où tout ce qui est délibération fût en même temps déchirement, et tout ce qui est préparation fût souffrance. Il a fait que l'agent fût victime de son action, et victime même en la choisissant, en la discutant, en la cherchant : en sorte que la matière de l'analyse fût une série d'états par eux-mêmes pathétiques. Ce n'était pas déformer le type de la tragédie classique tel que Corneille l'avait créée : c'était le consolider, au moins pour un temps.

Ce qui tombe de la tragédie cornélienne, chez Racine, ce n'est pas la technique, la pratique de métier, les règles et procédés de facture : c'est la matière, dépendant et du milieu social et du tempé-

rament individuel, politique, héroïsme, parti pris psychologique.

Mais cela même, à l'occasion et par intermittences, retrouvera son influence : comme il sera difficile aux médiocres connaisseurs du cœur humain de suivre Racine et de trouver assez d'étoffe dans la passion de l'amour pour les cinq actes tragiques, on ressaisira la matière du vieux Corneille, sa politique, ses intrigues de cour, ses conspirations de palais : on remettra en activité ses machiavéliques ambitieux, et ses mutins déchaînés dans la coulisse qui *servent* le dénouement à l'heure dite, après la chasse bien menée. De ce qui était image d'une réalité actuelle, effet d'une curiosité psychologique, on fera de simples ficelles, des machines théâtrales. Ainsi on doit à Corneille un de ces *poncifs* qui nous font haïr la tragédie pseudo-classique : c'est le malheur de tous les inventeurs littéraires.

Que ne saura-t-on tourner en *poncif*? toute la psychologie du bonhomme y passe. Nous reverrons cent fois les fières princesses, à qui leur gloire interdit d'écouter leur cœur, les scélérats réfléchis, qui professent qu'on doit commettre tous les crimes pour régner, les généreux déterminés, qui donnent leur bonheur ou leur vie comme on donne deux sous à un pauvre, mécaniquement. C'est là la détestable postérité des Viriate, des Cléopâtre, des Nicomède : de creux et froids moulages de corps ardents et solides.

Des situations originales où Corneille éprouve les âmes héroïques, on fera des moyens usuels de serrer l'intrigue, et comme les vêtements tout faits de la tragédie.

Une fille aime le meurtrier de son père, dans le *Cid*; d'où la formule : il est intéressant que l'amour unisse des ennemis. Il n'y aura plus de tyrannicide qui n'aime la fille du tyran, à moins que ce ne soit le tyran qui aime la fille du tyrannicide : l'usurpateur aimera la fille du roi légitime, ou bien le fils du roi légitime aimera la fille de l'usurpateur. Le thème est susceptible de variations innombrables.

Un roi, dans *Rodogune*, se demande si c'est sa mère ou si c'est sa femme qui lui a versé le poison; nouvelle formule : le héros ignore d'où vient le péril, et soupçonne deux personnes également chères ou sûres. Un roi, distrait ou endormi, se réveille pour voir deux hommes qui s'arrachent un poignard et une épée : qui voulait frapper? qui retenait le bras? qui est le traître? qui le sauveur? Angoisse tragique!

Et ceci est le plus grave. Car ici il ne s'agit plus de situations pouvant déterminer des jeux de sentiments, donner carrière aux analyses du cœur humain : il s'agit d'une situation toute pathétique et piquante, qui n'excite que l'horreur et la curiosité de voir comment l'embarras se démêlera. C'est-à-dire que dans ce cinquième acte de *Rodogune* est réellement contenue la négation du théâtre cornélien et la destruction de son principe. Or aucune pièce n'a plus réussi ni laissé une plus durable impression que la *Rodogune* de Corneille. Pendant cent cinquante ans, on l'a égalée au *Cid* et à *Polyeucte*. Encore en 1764, dans son *Commentaire*, Voltaire nous fait savoir que pour beaucoup de gens *Rodogune*, à cause de son cinquième acte, était le chef-d'œuvre de Corneille.

C'est un hasard étrangement ironique ou une haute leçon d'esthétique théâtrale que, dans l'œuvre du fondateur de la tragédie classique, le vulgaire des spectateurs ait peut-être préféré, le vulgaire des auteurs ait surtout imité ce qu'il y avait au fond de plus contraire à la définition générale et à la pure essence de cette tragédie.

Est-ce pour cela qu'on a fait de Corneille un romantique? et que la préface de *Cromwell*, puis tous les théoriciens de l'école, ont rendu honneur au bonhomme? Je ne le pense pas. Corneille a bénéficié de deux circonstances très simples : son premier chef-d'œuvre, puis *Don Sanche*, étaient faits sur des sujets espagnols. Or, en 1830, le classique, c'était l'antique : l'Espagne était une source romantique. Ceux qui exploitaient le romancero ne pouvaient jeter la pierre à l'imitateur de Guilhen de Castro; Hernani était fils de Don Sanche, et Ruy Blas au moins filleul de Ruy Dias de Bivar. En second lieu, le classique, c'était Racine : Corneille paraissait romantique de toute la différence qui le séparait de Racine. Mais s'il fut moins insulté, il ne fut pas plus imité que Racine : et la technique du drame romantique ne lui doit rien.

L'influence morale d'un écrivain est toujours délicate à constater. Car s'il s'agit de la part qu'il faut lui attribuer dans la formation d'un caractère ou d'une volonté, cette action intime presque toujours reste secrète et nous échappe : il est rare que les cœurs livrent leur mystère au public. La plupart des témoignages sont des témoignages d'écrivains,

toujours un peu suspects, parce qu'il y a des chances qu'ils expriment un jugement réfléchi du mérite virtuel de l'œuvre, autant qu'une impression ressentie de sa réelle opération. Il en est de même des décisions de l'opinion publique, qui peuvent résulter autant de ce que tous ont appris de leurs maîtres et de la critique que de ce que chacun a éprouvé dans son expérience intime. Cependant il faut bien s'en rapporter à ces témoignages et à l'opinion publique ; et on le peut, après tout, sans trop risquer de se tromper, puisque cela aide au moins à définir les propriétés intrinsèques des œuvres, et leurs possibilités d'influence : puisque, d'ailleurs, si la réalité et l'expérience démentaient violemment ou fréquemment l'idée qu'on s'en fait, cette idée sans doute ne pourrait pas subsister.

On n'a jamais eu de doute sur l'influence que Corneille peut exercer : sa tragédie est une école de grandeur d'âme. Elle fait aspirer aux grands efforts, aux passions nobles, aux sacrifices héroïques. Jamais le sentiment public n'a varié là-dessus.

Une seule réserve fut faite au temps de Corneille : et ce fut par des chrétiens. Pascal craignait l'infirmité de notre nature : « qui veut faire l'ange fait la bête », qui veut être Dieu, tombera au-dessous de l'homme. Plus l'amour représenté est « chaste et honnête » [1], plus les passions de la comédie sont innocentes et nobles, plus les âmes pures sont tranquillisées, et s'abandonnent sans scrupule à des émotions qui sont le privilège des belles natures.

1. *Pensées*, édit. Havet, XXIV, 64.

Mais il y a loin de la poésie à la réalité, et lourdes sont les chutes de ceux qui ont cru s'élancer vers les hauteurs de la vertu à la suite des héros de théâtre. Il n'y a point de doute que cette condamnation ne tombe sur Corneille principalement. Bossuet[1] reconnaît que Corneille sacrifie l'amour à l'honneur, à la gloire : mais qu'est-ce que l'honneur et la gloire, sinon l'orgueil, la plus subtile et la plus dangereuse des concupiscences? Là où manque l'humilité chrétienne, l'héroïsme, la vertu, le dévouement ne sont qu'illusions de la nature corrompue et pièges pernicieux du démon.

Mais c'est là tout simplement la critique de l'idéal stoïcien au nom de l'idéal évangélique. Ni Pascal ni Bossuet ne vont contre l'opinion qui donne à Corneille la puissance d'exalter les cœurs, et de leur faire désirer les occasions de manifester leur noblesse par les efforts qui coûtent.

Une subtile et pénétrante objection a été faite de nos jours. « Avouons-le donc une fois, dit M. Brunetière[2], ce n'est proprement ni le devoir ni la passion qu'il s'est plu à nous représenter, c'est la volonté, quel qu'en fût d'ailleurs l'objet. » Cela est parfaitement vrai. Et les héros de Corneille n'agissent pas toujours en honnêtes gens, selon la simple et certaine vertu. Je trouve de la vertu parfaitement pure dans Auguste et dans Polyeucte, une belle honnêteté dans Sévère : mais Horace est une brute féroce quand il tue sa sœur. Rodogune est tout au moins trop « habile », quand elle demande à deux

1. *Maximes et réflexions sur la comédie.*
2. *Époques du théâtre français*, 3e conférence.

fils la tête de leur mère, même si elle ne croit pas l'obtenir. Sertorius et Agésilas cédant leurs maîtresses, Othon quittant la sienne sont des politiques. César, Pulchérie, agissent par « honneur » et presque par « point d'honneur ». Le Cid provoquant le comte à un duel, Émilie et Cinna conspirant le meurtre d'un tyran, font des actions grandes qui sont pour le moraliste des homicides. Dans tout cela, je vois plus de force que de vertu : ce ne sont pas les actions qui sont des modèles, mais indépendamment des actions, l'énergie de l'agent. Et je remarque précisément que si Racine nous demande l'indulgence pour les faiblesses de ses héroïnes, c'est en raison de la puissance irrésistible et fatale de la passion : tandis que, pour Corneille, l'excuse du crime, le fondement d'une certaine impression favorable qui tempère l'aversion pour les actes commis, c'est le choix volontaire exercé constamment par le héros. Si son Attila, si sa Cléopâtre lui paraissent « beaux » et dignes d' « admiration », c'est par la force avec laquelle ils sont ce qu'ils veulent être.

Ainsi l'héroïsme cornélien, c'est la volonté, dont l'acte du reste est tantôt opposé et tantôt conforme à la vertu, parfois différent et mêlé. Et le contraire de l'héroïsme, c'est l'impulsion inconsciente, fût-elle sainte, autant que la faiblesse consciente, fût-elle honnête. Polyeucte est un héros en même temps qu'un saint, parce qu'il agit avec une pleine connaissance de l'objet et des motifs de ses actions : avec moins de réflexion et une spontanéité toute naïve, il serait aussi saint, mais il ne serait plus le héros de Corneille.

Ainsi Corneille ne nous exprime pas la vertu, mais la volonté; et M. Brunetière, très justement, a rapproché cette conception de l'idée de la *virtù* chez les Italiens de la Renaissance. D'où vient donc que cette peinture de l'héroïsme, qui n'est pas nécessairement morale, qui devient même, dit-on, « une école d'immoralité », a toujours passé pour être la plus haute leçon de morale que le théâtre ait donné?

C'est qu'à mon avis on se trompe lorsque l'on pense que Corneille n'a eu souci que de la volonté, sans se préoccuper de l'objet où elle s'appliquait. Il est vrai qu'il a toujours estimé la volonté, même mauvaise. Mais, nous l'avons vu, il a fait consister l'héroïsme en deux choses : une maxime vraie et une volonté forte; l'idéal, c'est de vouloir le vrai bien, le connaissant. Mais précisément, ce qui distingue les hommes, ce qui met entre eux de l'inégalité, quand la volonté est également énergique, c'est la différence des maximes : on vaut plus ou moins, selon que la connaissance est plus ou moins véritable. La morale retrouve ici ses droits; et l'on ne peut pas dire que Corneille, tout en admirant partout l'énergie du vouloir, nous laisse indécis sur la valeur des actes de Cléopâtre ou de Cornélie, de Polyeucte et d'Horace, d'Auguste et d'Attila, et les propose également à notre imitation. Corneille n'est nulle part, semble-t-il, indifférent à la moralité des actes : il ne peut l'être, puisqu'il examine toujours la vérité des motifs.

Il ne faut pas aussi se laisser abuser parce que la morale évangélique blâme certaines actions que

Corneille approuve sans réserve. J'accorderai sans peine que ce bon catholique, ami des jésuites et marguillier de sa paroisse, a en morale un idéal humain plus stoïcien qu'évangélique. Il ne s'est pas demandé si le décalogue autorisait le duel et le tyrannicide : il a admis que dans de certains cas des homicides pouvaient être des actions de vertu. Il ne s'est pas demandé si toute vertu devait être humble, et se pratiquer uniquement pour l'amour de Dieu : il a admis que le sentiment de la dignité personnelle était une vertu, et qu'une action était désintéressée quand l'intérêt qu'on y avait ne tendait qu'à ne pas déchoir devant soi-même, à se rendre plus digne de sa propre estime.

Au reste, l'objet particulier et direct de ses études n'est pas de nous apprendre de quelles qualifications les actes sont dignes; il n'a pas prétendu faire des découvertes ni donner des leçons sur la matière de l'activité : sur le bien et le mal, sur le juste et l'injuste, sur la vertu et le vice, il a reçu la doctrine commune de son temps, un mélange de philosophie et de christianisme, avec quelques teintes de préjugés mondains. Il n'a inventé ni un péché, ni une perfection, ni une vertu, ni un vice.

Laissant aux objets de la moralité leurs qualifications reconnues, il s'est appliqué à représenter les conditions de l'activité morale : il a donné non une classification des actes fondée sur la valeur de leurs objets, mais une classification des caractères fondée sur la qualité de leur action. Il a enseigné que les inconscients et les faibles étaient incapables de vertu, que les âmes réfléchies et volontaires s'arrê-

taient souvent dans le mal, mais pouvaient toujours arriver au bien; enfin que la raison qui connaît et la volonté qui exécute étaient des choses toujours estimables, admirables même dans leurs excès et leurs erreurs.

Et sans doute ce n'est pas là une morale, au sens exact et complet du mot; mais c'est à coup sûr une leçon morale, la plus haute peut-être et la plus efficace qu'il appartienne à un poète de donner.

Car si une réflexion active et une volonté ferme ne sont pas la mesure de la vertu, du moins elles sont les instruments de la vertu. A défaut de la bonne naissance, il n'y a qu'elles qui créent la moralité. Y a-t-il des âmes assez bien nées pour produire spontanément, naïvement les actes parfaits de désintéressement et de charité? S'il y en a, elles se passeront du secours de Corneille. Mais n'est-il pas vrai que les mieux douées risqueraient de dévier et de faillir, si à la bonne inspiration elles n'ajoutaient la réflexion, et aux bons mouvements, la volonté? La surveillance de soi-même, l'examen de conscience, qu'est-ce que la réflexion s'exerçant pour contrôler et rectifier les impulsions de la spontanéité? et de quoi servirait-elle, si la volonté ne se chargeait d'exécuter ce qu'elle conçoit? Définir le bien, s'appliquer à connaître un bien véritable et permanent, choisir entre des motifs, résister à des impulsions, s'affranchir des intérêts, écarter les tentations du dedans et les pressions du dehors, aller au bien par des efforts répétés, ou s'y tenir par un effort prolongé : n'est-ce pas là la vertu ouverte à l'activité du

commun des hommes? et n'est-ce pas la leçon de Corneille?

Leçon d'autant meilleure qu'elle devient plus nécessaire de jour en jour. Toute l'évolution de la civilisation tend à diminuer à la fois la spontanéité et la volonté. Or, les actes spontanés qui ont un caractère moral supposent une confiance traditionnelle ou une foi héréditaire, car les objets n'ont pas été choisis par l'individu. Mais la civilisation tend à détruire partout la confiance traditionnelle et la foi héréditaire, partant à réduire le nombre des impulsions spontanées qui portent au sacrifice de soi-même Tandis que les objets anciens de respect et d'adoration sont dissous par la critique, ou pour le moins retenus par la réflexion sous son analyse, la spontanéité égoïste est mise en liberté, et l'individu est livré à ses passions, à la poursuite des objets de ses appétits et des instruments de sa jouissance. Mais cette spontanéité même est singulièrement affaiblie dans la société moderne : les habitudes contraignent les tempéraments; le savoir-vivre, la politesse des mœurs, le bien-être même et la sécurité de la vie font leur effet, usent ou dessèchent les énergies spontanées, et déshabituent l'homme de courir d'un élan brutal à la satisfaction de son instinct; si bien qu'il s'occupe plus à jouir de sa convoitise même qu'à la satisfaire. Stendhal avait raison : la vie de société a tué l'énergie; et l'on trouve dans le monde actuel plus de rongeurs que de grands fauves.

La volonté diminue aussi. Dans la plupart des emplois, le profit est petit, mais sûr; l'avancement lent, mais régulier. Les institutions, les règlements,

les usages déterminent jour par jour, heure par heure les applications de notre activité. Il est facile d'être un brave homme, de faire son chemin, sans être autre chose qu'une machine. Rarement s'offre l'occasion d'une initiative, la nécessité d'un choix libre : on est dispensé de vouloir; comme on ne peut plus se ruer, on n'a plus besoin de marcher, on est porté. Une certaine tolérance universelle fait que les grands efforts s'imposent rarement. Une certaine largeur d'esprit fait qu'on peut toujours se donner des raisons excellentes de prendre les partis qui coûtent le moins. On n'a plus guère besoin de choisir entre ses convictions et ses intérêts : par une conciliation intelligente, on garde ses convictions sans sacrifier ses intérêts. On sépare sa fonction de sa pensée, et on exerce sa fonction en réservant sa pensée. On distribue par charité, par une vue indulgente de la vie, les pardons grâce auxquels on s'épargne du trouble, des ennuis, des ruptures d'habitudes, enfin toutes les suites d'un effort.

En même temps les idées se multiplient : dans l'ébranlement des anciennes fois, dans la dissolution des doctrines traditionnelles, les solutions diverses et contraires acquièrent des probabilités à peu près équivalentes. Dans la contradiction des points de vue, nulle vérité ne s'impose, partout nul choix, partout nulle action : on glisse aisément à la contemplation pure ou au dilettantisme critique. On passe la vie à discuter sur les fins et les modes de l'action, sans agir. On sait vingt morales, et l'on n'en a pas une. On définit deux ou trois ou dix *idéaux*, et l'on n'en poursuit pas un.

Et enfin, moins on a d'énergie passionnelle, moins on aura d'énergie volontaire. Non pas seulement parce que l'énergie volontaire n'est que de l'énergie passionnelle transformée : la volonté suppose un objet idéal, qui détourne vers soi et aspire toute la force des instincts et des appétits; il faut aimer le bien conçu et faire refluer dans cet amour toute l'énergie du cœur, pour avoir autre chose qu'une velléité d'y marcher. Et la volonté n'est peut-être que la faculté de distribuer les poids intérieurs d'où dépend l'action, et comme d'ouvrir ou fermer les écluses pour faire écouler d'un côté ou de l'autre notre puissance d'agir. Mais de plus, quand les passions sont fortes, elles entretiennent la volonté forte. Elles font du moins concevoir, dès qu'on réfléchit, la nécessité d'une volonté forte; elles obligent à la former; elles l'exercent; elles ne la laissent pas s'atrophier par l'inaction. Tout organe s'accroît par le travail qu'il fournit; toute faculté se développe par l'exercice qu'on en fait. C'est la violence, la brutalité, les amours et les ambitions frénétiques, les appétits inouïs de sang et de volupté, qui donnent la matière de l'activité volontaire. Qui n'a jamais senti s'agiter au fond de soi le gorille féroce ou lubrique de Taine a des chances de mourir dans la peau d'un honnête bourgeois, mais aussi de ne savoir jamais ce que c'est qu'un acte de volonté, de maîtrise de soi sur soi, à moins qu'il n'ait le bonheur de vivre parmi des fauves déchaînés, et d'être comme jeté dans la fosse aux lions. Il faut à la volonté de la persécution, extérieure ou intérieure. On ne résiste qu'à ce qui presse; on ne dompte que ce qui

se révolte. Or, du dedans comme du dehors, les assauts aujourd'hui sont moins forts. Les passions, jadis promptes à saisir leurs objets, s'amusent aujourd'hui de les regarder; on jouit de désirer, sans hâte de posséder; on sait trop que dans la possession périt la jouissance; on se fait le poète de sa sensualité, de son ambition, de ses vices. Si l'on ne renonce pas aux petites occasions de se satisfaire sans risque et sans tracas, on ne cherche pas, on redoute plutôt les pleines satisfactions qui ne vont pas sans les grands efforts et les grands périls : si bien que, n'ayant plus peur de soi-même, sûr de cultiver sa petite corruption sans trop se compromettre et sans trop se dégrader, on estime n'avoir plus à se contenir, à se combattre. Et la volonté, maîtresse des actes, n'a plus à interdire aux passions du dedans de pénétrer dans les actes : elles n'oseraient. Aussi la volonté désarme : et peu à peu elle s'endort, elle s'engourdit, elle meurt.

Voilà pourquoi, plus que jamais, la leçon de Corneille est bonne à entendre. Plus il est facile de vivre machinalement, suivant la voie tracée par les institutions, les usages et les habitudes, plus il faut estimer la réflexion qui contrôle et qui choisit. Mais plus aussi il est facile de perdre dans la réflexion le pouvoir d'agir, plus il faut estimer la volonté qui exige une conclusion de la réflexion et qui l'exécute. Plus on se trouve aisément porté à un certain degré d'honnêteté banale et moyenne, par le bien-être de la civilisation et l'adoucissement des mœurs, et plus on est exempt des grandes tentations ou préservé des chutes profondes, plus il faut de raison et

d'énergie pour s'élever de cette médiocrité morale à une moralité supérieure : plus on doit attacher de prix aux initiatives créatrices, aux affirmations personnelles de la conscience, qui sait s'ouvrir un champ d'effort. Si dans la vie actuelle il faut vouloir non seulement, comme toujours, pour accomplir les durs sacrifices, mais même pour en trouver l'occasion, si, comme les bêtes féroces, les périls de conscience ont reculé devant la civilisation, s'il faut courir après le sacrifice, au lieu de l'attendre, de quel prix devient la leçon de Corneille? Mais en réalité, il n'y a pas à aller si loin; seulement les pentes sont plus douces, les ennemis plus cachés. Il faut avoir une réflexion plus aiguë et une volonté toujours tendue pour ne pas se laisser envelopper, et pour ne pas se laisser tomber. Le mal se déguise et se complique : la faute n'est plus une brusque chute dans l'abîme, mais une lente et douce submersion. Il faut à la fois de la subtilité pour échapper aux sophismes insidieux par où se préparent les capitulations, et de la raideur pour dire du premier coup le *non* efficace et sauveur, avant d'avoir laissé prendre même le pan de son habit dans l'engrenage. Subtile raison, roideur intransigeante, où trouvera-t-on de cela mieux que chez le vieux Corneille?

Ce professeur d'énergie est donc en définitive un bon maître de morale : non pas, si vous voulez, pour définir théoriquement les objets, mais du moins pour donner les modèles pratiques de l'activité. Avec lui on apprend à voir clair en soi-même, à choisir ses actes, à se tenir dans ses résolutions,

à être pleinement conscient et pleinement responsable.

Et voilà pourquoi l'opinion traditionnelle sur la valeur de son théâtre est vraie.

Le peuple ne s'y trompe pas : Corneille est un maître de grandeur morale. Le peuple sait toujours séparer la leçon du plaisir, et la hauteur de l'inspiration de l'adresse des conceptions scéniques. Il sait bien que Chimène épouse Rodrigue, mais il sait aussi que ce n'est là qu'un dénouement d'intrigue théâtrale : l'impression qu'il retient, l'impression morale et saine, c'est celle de l'effort des amants contre l'amour. Et, puisque nous ne parlons pas en ce moment de mérite littéraire, mais d'intention morale, le public a reconnu la pensée de Corneille dans la pièce de M. de Bornier, où les amants, tous les obstacles ôtés, se refusaient librement en s'aimant et se disaient un adieu éternel : dans la plus douloureuse crise que la France ait traversée de nos jours, lorsque tout le monde sentait le besoin de se relever par la volonté, et que les plus faibles, les plus défaillants aspiraient à l'énergie, il suffit qu'un reflet de Corneille éclairât l'œuvre honnête d'un brave homme pour qu'on l'acclamât comme un chef-d'œuvre. Derrière la *Fille de Roland*, on avait aperçu le *Cid*, et c'était à Corneille qu'on demandait la force.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions.

Œuvres de Corneille, première partie. A Rouen et à Paris, chez A. de Sommaville et A. Courbé, 1644, in-12 (8 pièces).

Le théâtre de Corneille, revu et corrigé par l'auteur. Paris, A. Courbé, 1660, 3 vol. in-8.

Le théâtre de Corneille. Paris, de Luyne, 1668, 4 vol. in-8.

Le théâtre de Corneille. Paris, de Luyne, 1682, 4 vol. in-12.

Théâtre de Pierre Corneille, avec des commentaires (édition de Voltaire, Genève), 1764, 12 vol. in-8.

Œuvres de P. Corneille, nouvelle édition, par Ch. Marty-Laveaux (coll. des Grands Écrivains de la France). Paris, Hachette et Cie, 1862-1868, 12 vol. in-8 et un album.

Ouvrages a consulter.

E. Faguet, *La tragédie française au XVIe siècle*. Paris, 1883, in-8.

— *Drame ancien, drame moderne*. Paris, 1898, in-18.

E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1889, in-8.

E. Picot, *Bibliographie cornélienne*. Paris, 1876, in-8.

P. Le Verdier et Ed. Pelay, *Additions à la Bibliographie cornélienne*, 1908, in-8.

Marty-Laveaux, *Notice biographique sur P. Corneille*, dans son éd. des Œuvres, t. I.

F. Bouquet, *Points obscurs et nouveaux de la vie de Corneille*. Paris, 1888, in-8.

A. Gasté, *La querelle du Cid* (recueil des pamphlets), 1899.

Guilhen de Castro, *Les Mocedades del Cid*, éd. Mérimée. Toulouse, 1898, in-8.

Balzac, *Dissertations sur la Gloire* et *sur le Romain*, Œuvres, 1665, 2 vol. in-fol., t. II.

Abbé Granet, *Recueils de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, 1740, 2 vol. in-12.

Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, t. II, p. 141 et 202; t. III, p. 300 et 348; t. V, p. 169. Amsterdam, 1706, 5 vol. in-12.

Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. I.

— *Nouveaux lundis*, t. VII.

— *Port-Royal*, liv. I, chap. vi et *passim*.

Brunetière, *Époques du théâtre français*, 1re et 2e conférences. Paris, 1892, in-16.

— *Corneille*, Revue des Deux Mondes, 15 août 1888.

J. Lemaître, *Corneille et la Poétique d'Aristote* (traduction d'une thèse latine de 1882). Paris, 1888, in-12.

— *Impressions de théâtre*, t. I, III, V.

— *Pierre Corneille* (Histoire de la Littérature française, publ. sous la direction de L. Petit de Julleville), t. IV, p. 263-346.

Fr. Sarcey, *Quarante ans de Théâtre*, tome II.

Faguet, *Propos de Théâtre*, 1re et 2e séries (1903-1905). Paris, 1903.

E. Desjardins, *Le Grand Corneille historien*. Paris, 1861, in-8.

G. Lanson, *Descartes et Corneille*, Revue d'Histoire littéraire, 15 octobre 1894, et dans *Hommes et Livres*, in-16.

— *L'histoire et les sources historiques dans Sertorius*, notes, dans la Revue des Cours et Conférences, 1900-1901.

Martinenche, *La Comedia espagnole en France*, 1900, in-8.

M. Souriau, *L'Évolution du vers français au XVIIe siècle* (chap. ii). Paris, 1893, in-8.

TABLE DES MATIÈRES

1214-21. — Coulommiers Imp. PAUL BRODARD. — p11-21.



